MUZICA

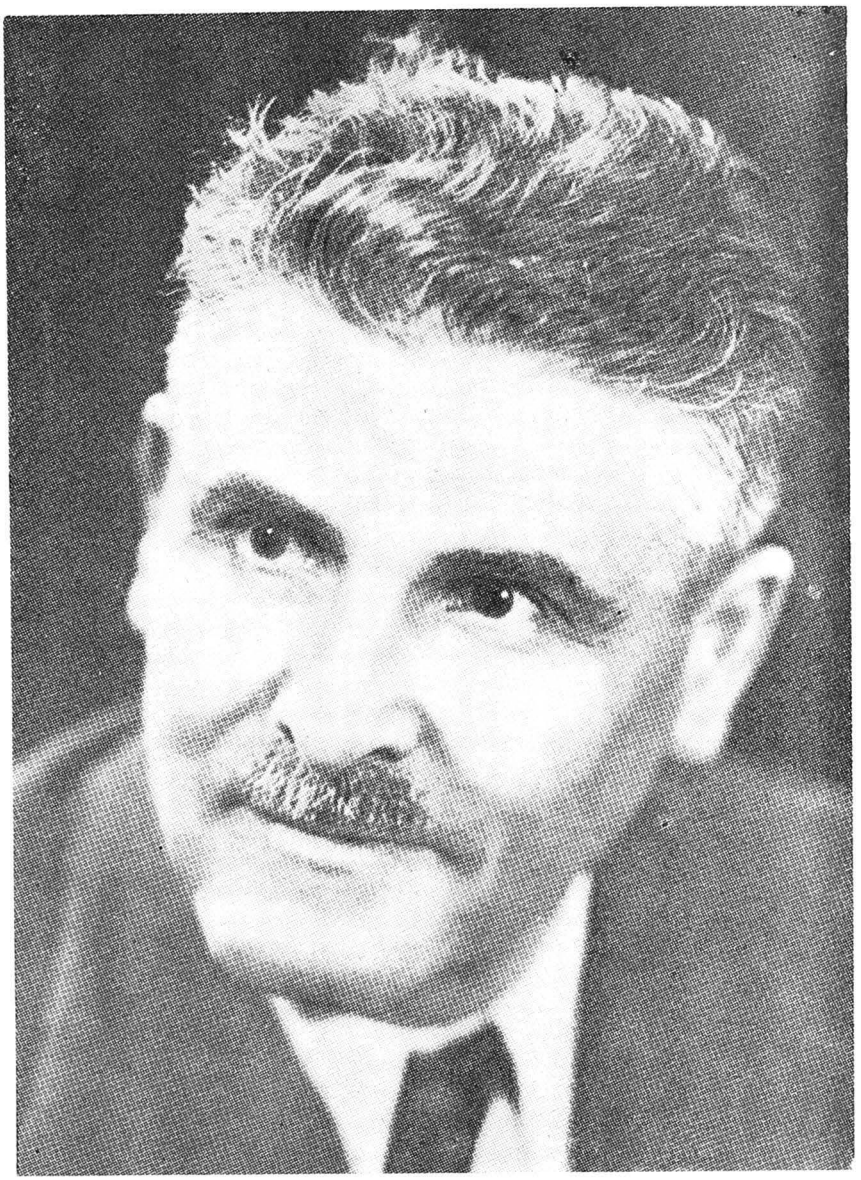
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

ianuarie 1974

1

https://biblioteca-digitala.ro

IOAN D. CHIRESCU



Mult stimate și iubite maestre

Participînd cu emoție, dragoste și respect la bucuria de a vă afla sănătos, în deplină putere de muncă, vrednic și bun în mijlocul nostru, al compozitorilor și muzicologilor, vă felicităm din toată inima pentru împlinirea vîrstei de 85 de ani, urîndu-vă și alți mulți ani frumoși, în ascendența vieții și menirii D-voastră, în folosul muzicii, culturii și întregului popor român.

Personalitatea de compozitor, profesor, animator entuziast, stîlp al muzicii noastre corale și al tradițiilor ei cele mai nobile, constituie o pildă vie și emoționantă pentru generațiile de compozitori, care vă urmează calea în mersul continuu ascendent spre înflorirea muzicii românești.

Bunătatea, generozitatea, vrednicia, cinstea, iubirea de oameni, patriotismul — calități nedezmințite o viață întreagă — vă situează în palmaresul de aur al celor mai proeminente și luminoase figuri de muzicieni români.

Primiți din partea noastră, a Conducerii Uniunii în care ați activat întotdeauna și activați cu entuziasm și eficiență, cele mai calde, sincere și bune urări de sănătate, fericire și mereu noi succese, cu ocazia aniversării.

Vă asigurăm că prestigiul și exemplul luminos al personalității D-voastră folosesc întregii muzici românești, breslei noastre și fiecăruia dintre noi.

LA MULȚI ANI !

Ion Dumitrescu
Președintele Uniunii Compozitorilor

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA

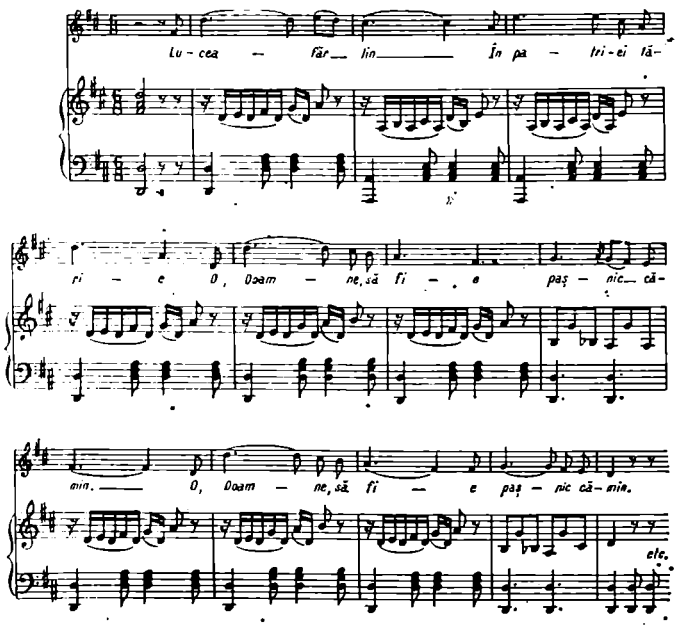
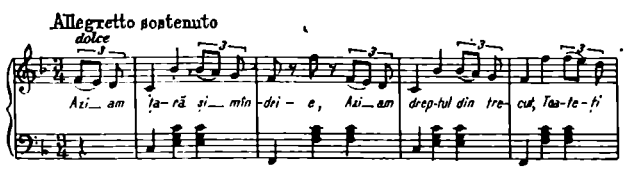
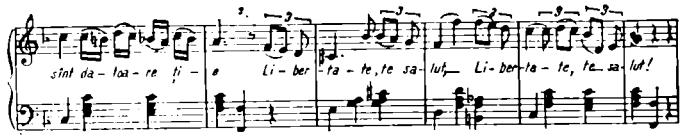
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Anul XXIV nr. 1 (254) IANUARIE 1974

SINTEZE:

MUZICĂ VOCALĂ ROMÂNEASCĂ DE CAMERĂ

de ZENO VANCEA

Încă de la începutul procesului de formare a muzicii românești de tip european, primii noștri compozitori au acordat o atenție deosebită diverselor genuri și forme ale muzicii vocale, ca vodevilul, comedia muzicală, opereta și romanța de salon, creația acestora bucurîndu-se de o mare popularitate în rîndul publicului. Prima creație de acest gen din urmă, compusă pe un text francez, datînd probabil de pe la începutul deceniului al patrulea din secolul trecut, se datorește Elenei Tayber (1789 — 1877).

Autori fecunzi de romanțe au fost Alexandru Flechtenmacher (1823—1898),

Gheorghe Scheletti (1836—1869) și Enrico Mezzetti (1870—1930), nemaivorbind de numărul deosebit de mare de compozitori de valoare minoră, care, de-a lungul întregului secol trecut, au inundat piața muzicală cu produsele lor de un gust îndoielnic.

Cupletele vodevilurilor și comediilor muzicale, precum și romanța de salon, genuri muzicale facile, corespundeau gustului muzical al publicului, aflat încă în stadiul său de formare. Textele acestora însă, prin faptul că exaltau patriotismul sau biciuiau moravurile politice ale epocii, aveau un rol social și politic important, contribuind la difuzarea în rîndul maselor a ideilor progresiste ale timpului : lupta împotriva regimului feudal, unirea Principatelor, dobîndirea independenței.

Grație melodiilor ușor de reținut ale romanțelor, versurile poeților noștri au putut pătrunde în toate straturile societății românești. Cîntecul le-a purtat și dincolo de Carpați, ceea ce a contribuit la întărirea conștiinței naționale și culturale a populației românești din Transilvania.

La acest rol al muzicii, de purtător al poeziei, s-a gîndit Alecsandri cînd, într-o scrisoare din 1881 a afirmat — desigur nu fără exagerare — referindu-se mai ales la cupletele vodevilurilor : „Eu nu am existat pentru poporul român decît în ziua în care versurile mele s-au făcut auzite sub arcușul lui Flechtenmacher".

În afară de cîntece de teatru și de romanțe, au fost cultivate și alte genuri ale muzicii vo-

https://biblioteca-digitala.ro

cale, ca de exemplu genul coral, mai ales cel fără acompaniament. În partea a doua a veacului trecut au fost compuse și cantate de o oarecare amploare, ca de pildă cantata *Mama lui Ștefan cel Mare* de Gheorghe Dima, cele cinci *Balade* pentru soli, cor și orchestră de Iacob Mureșianu, poema pentru orchestră și declamație, *Sentinela română* de George Stephănescu. Majoritatea acestor lucrări erau compuse pe versurile celor mai de seamă poeți ai epocii: Vasile Alecsandri, Iacob Negruzzi, Dimitrie Bolintineanu. În timp ce o bună parte din lucrările corale au înfruntat trecerea timpului pînă în zilele noastre, aproape întreaga creație de vodeviluri și de romanțe, compuse în majoritatea cazurilor și ele pe versurile poeților menționați, nu mai posedă astăzi decît o valoare pur documentară. Pentru crearea unor lucrări de certă valoare în genul muzicii de cameră, ca liedul și balada, era necesar ca și muzica să cunoască o dezvoltare similară cu cea a poeziei, capabilă să completeze și să îmbogățească versurile prin propriile ei mijloace de expresie.

După cum se știe, liedul și balada constituie o sinteză armonioasă a poeziei și a muzicii, distingîndu-se de romanță prin noblețea inspirației melodice și armonice, printr-un acompaniament mult mai bogat, avînd adeseori un rol deosebit de important în redarea atmosferei poetice. Adevăratul rol al muzicii începe în momentul în care capacitatea poeziei de a exprima inefabilul atinge limitele sale naturale. Inaptă de a opera cu noțiuni și concepte, muzica constituie în schimb limbajul prin excelență al sentimentelor, limbaj capabil de a transmite cu o mare forță sugestivă rezonanțele cele mai delicate ale sufletului omenesc, pe care nici cele mai măiestrite combinații de cuvinte, metafore, simboluri și imagini nu le pot exprima cu aceeași intensitate.

Creat de Schubert, liedul a căpătat caracterul său specific, tocmai datorită rolului crescut al părții încredințate pianului, față de acela redus încă la simpla susținere a vocii și de întregire armonică a melodiei de pe timpul clasicilor vienezi.

Acest tip de lied în care, în afară de Schubert, au excelat Schumann și Brahms, a fost adoptat apoi de compozitorii altor țări europene, imprimîndu-i o anumită notă particulară, conformă cu propriul lor mod de simțire.

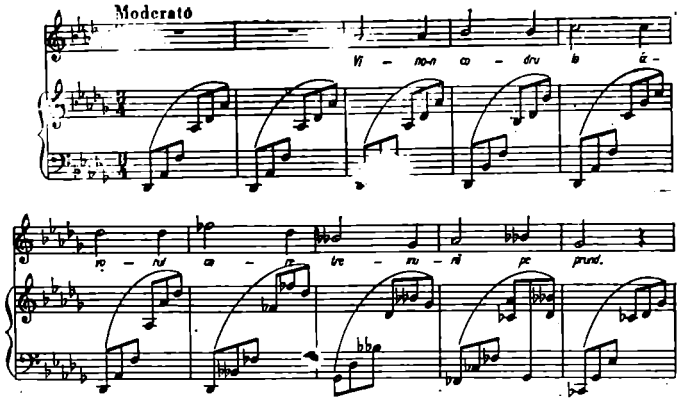
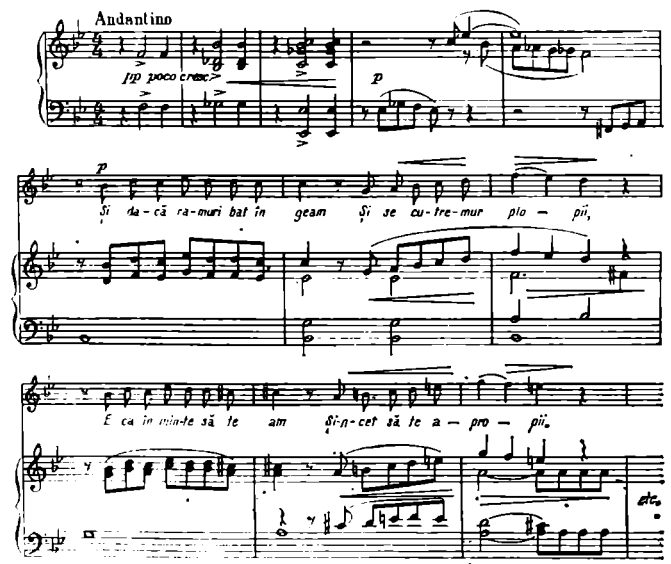
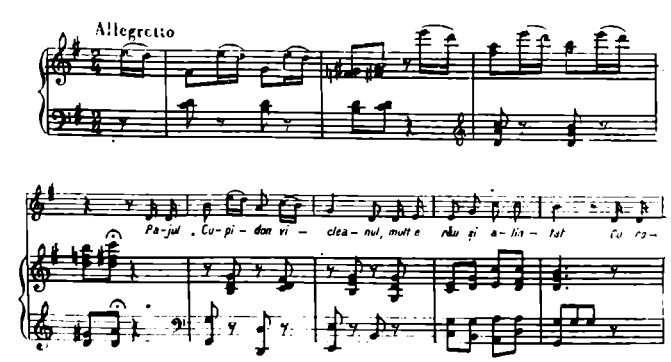
În liedul creat de Schubert, tălmăcirea conținutului emoțional al textului, chiar și în cazul în care acompaniamentul are o factură mai complexă, este încredințată în primul rînd melodiei susținută de voce. Muzica nu urmărește pas cu pas textul, ci redă atmosfera generală, esența substanței emoționale a poeziei. Numeroase creații de acest gen ale maeștrilor romantici germani au intrat în circulație detașate de text, sub formă de piese instrumentale, transcrise fie pentru flaut sau vioară și pian, fie pentru pian solo. Sînt cunoscute de pildă celebrele transcripții pentru pian ale liedurilor lui Schubert, ale unui alt mare reprezentant al romantismului, Franz Liszt.

În afară de acest tip de lied a apărut mai tîrziu și altul în care linia melodică de largă respirație, proprie primului tip, este înlocuită cu o succesiune de fraze melodice scurte, adeseori cu caracter declamatoriu, acompaniamentul ilustrînd textul în mod detaliat. Acest tip de lied este în general atît de strîns legat de text, încît el nu poate exista ca formă muzicală independentă. Printre maeștrii care au creat în acest gen lucrări deosebit de caracteristice, cei mai de seamă au fost Hugo Wolf, Mussorgski și Debussy. (Chansons de Bilitis etc.).

În muzica românească, ambele tipuri de lied au fost și sînt cultivate în funcție de temperamentul artistic și concepțiile estetice ale fiecărui compozitor în parte. În ordine cronologică a fost cultivat întîi primul tip de lied.

În ultimul pătrar al veacului trecut, Gheorghe Dima, George Stephănescu, Iacob Mureșianu și Eduard Caudella, compozitori ce posedau o tehnică componistică de nivel european, au realizat, pe versurile lui Mihail Eminescu și a poeților amintiți mai sus, primele lieduri de o valoare net superioară romanțelor, mai demne de versurile acestor poeți. Liedurile celor patru compozitori menționați diferă considerabil nu numai ca stil dar și ca valoare. În fruntea lor se situează, fără îndoială, cele ale lui Gheorghe Dima, nu numai din punct de vedere pur muzical — plasticitatea melodiei, discurs armonic diferențiat — dar și prin tălmăcirea sugestivă a conținutului poetic al versurilor. În afară de lieduri pe versuri de poeți germani (Lenau, Scheffel, Wied), Dima a mai compus 5 lieduri pe versuri de Eminescu, lieduri și balade pe versuri de Coșbuc și a însoțit cu un acompaniament de înaltă ținută artistică melodii vechi românești, creații ale unor autori anonimi.

După modelul creat de maeștrii romantici germani, liedurile lui Gheorghe Dima se caracterizează, în afară de expresivitatea melodiilor, și prin rolul important al pianului care contribuie la redarea atmosferei poetice. Într-o recenzie apărută în *Neue Zeitschrift für Musik* (27.II.1889), se spune, referitor la acompaniamentele liedurilor lui Dima: „Ai impresia că asculți inegalabilul acompaniament al liedurilor lui Peter Cornelius sau Franz Liszt. Nicăeri prea mult, niciodată prea puțin, cuvîntul și tonul sînt închegate în deplină armonie." Dima nu a urmărit sublinierea caracterului național prin elemente folclorice, ci prin caracterul conținutului emoțional, expresia sensibilității românești, ceea ce va constitui o caracteristică și a multor lieduri românești din secolul nostru.

https://biblioteca-digitala.ro

Cele mai apropiate, sub aspectul redării atmosferei poeziilor, de liedurile lui Dima, sînt cele ale lui George Stephănescu, compuse pe versuri de Eminescu, Alecsandri, Traian Demetrescu și alții. Deși ele au fost scrise în primul rînd cu scopul de a pune la dispoziția elevilor din clasa de canto sub conducerea sa, un repertoriu de lieduri românești, valoarea lor depășește cu mult pe aceea a unor lucrări pur pedagogice.

Deosebit de productiv, Eduard Caudella a compus și un mare număr de cîntece pentru voce și pian pe versurile unor poeți, azi dați în general uitării, ca N. Volenti, M. Kugler Poni, R. Xenopol, Georgescu-Theologul, etc., lucrări care țin oarecum mijlocul între lied și genul mai facil al romanței, atît în ceea ce privește intenția melodică, cît și rolul pianului.

Compozitor de inspirație melodică mai fecundă decît Gh. Dima, dar în același timp înclinat, ca și Ciprian Porumbescu, spre o anumită facilitate a modului de exprimare, Iacob Mureșianu a compus, pe lîngă un mare număr de lucrări instrumentale și corale, și cîteva cîntece pe versuri de Alecsandri și Nenițescu. Din cauza unei anumite note sentimentale, liedurile sînt mai puțin reprezentative decît lucrările instrumentale ale sale. Caracterul mai facil, de mai mare accesibilitate al cîntecelor lui Mureșianu se datorește și concesiilor pe care el s-a crezut dator să le facă, pentru a fi mai ușor înțeles de cercul, încă nu prea larg, de iubitori ai muzicii cărora el se adresa, și care își formau gustul pentru o muzică mai pretențioasă decît cîntecele populare și romanțele. În timp ce Dima, activînd în două centre culturale importante, (Brașovul și Sibiul), s-a adresat unui public mai inițiat, Mureșianu, căutînd să contribuie cît mai mult la educarea muzicală a unui cerc mai larg de amatori, a renunțat adeseori la aspirații artistice mai înalte.

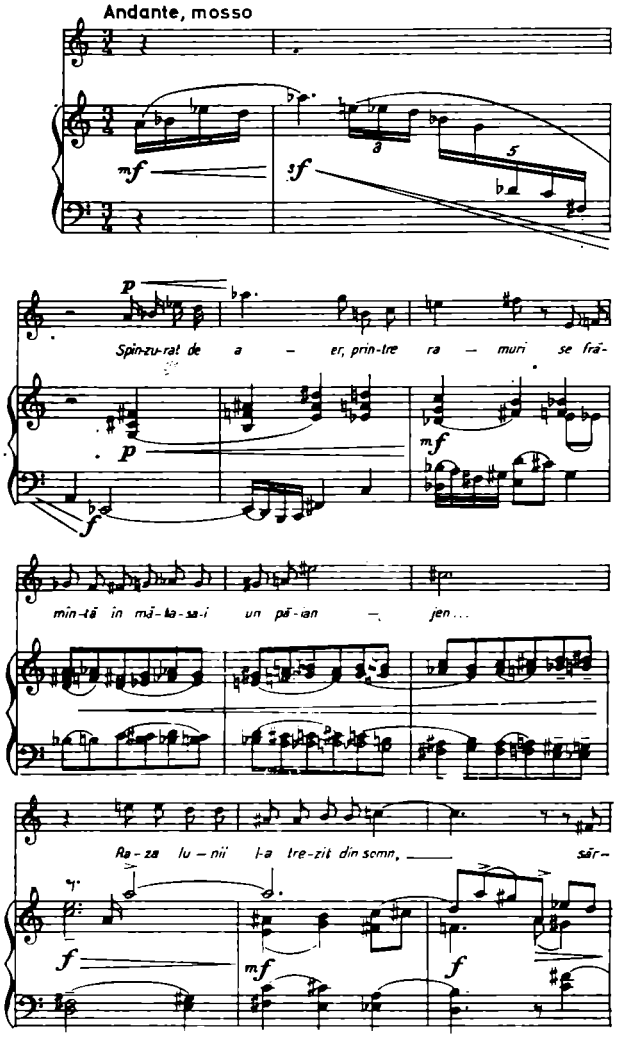
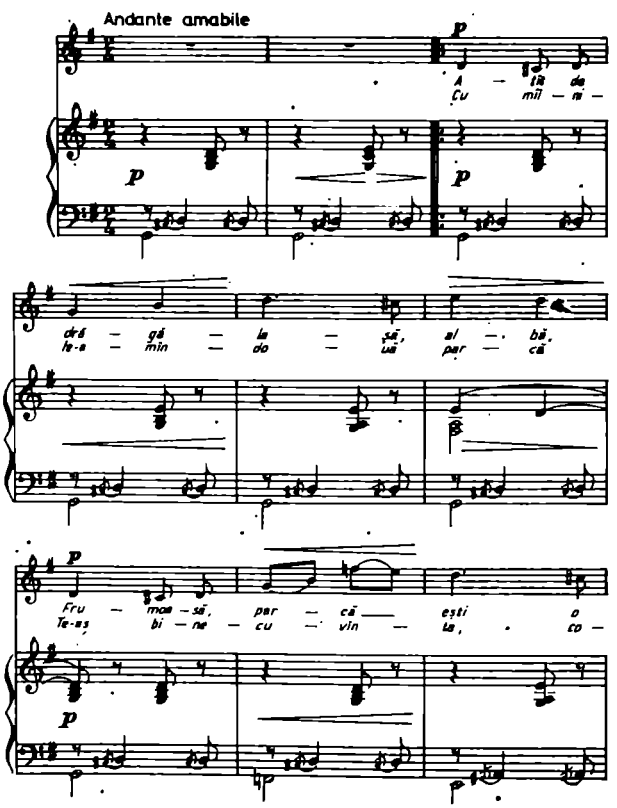
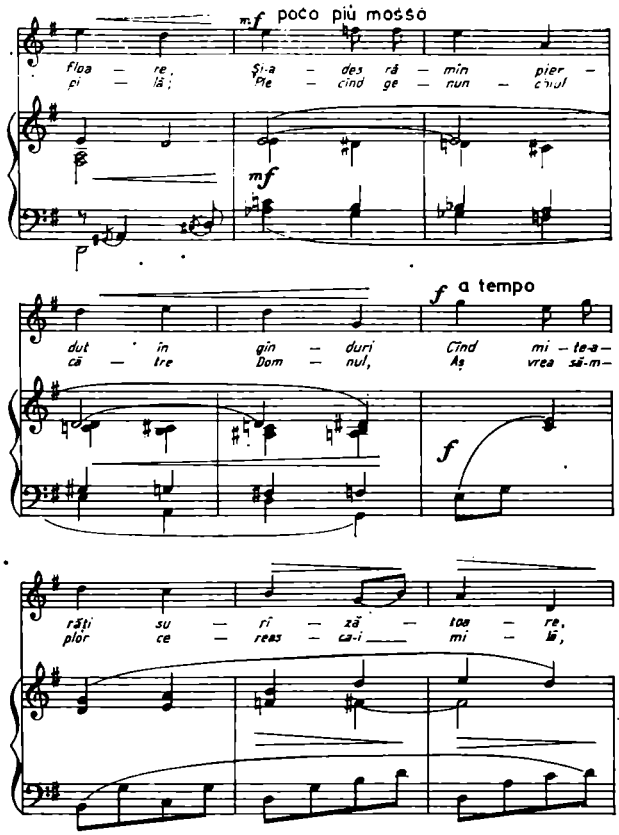
Este cunoscut faptul că majoritatea compozitorilor cu înclinații lirice au fost atrași de genul liedului ; pentru muzica germană, de la Schubert și pînă la Max Reger, este deosebit de caracteristic locul important pe care l-a ocupat liedul în creația celor mai de seamă reprezentanți a romantismului și postromantismului.

Interesul mare, acordat liedului de către Dima, Mureșianu, și după ei de către alți compozitori transilvăneni, ca Guilelm Sorban (1876—1923), Hermann Klee (1883—1970), Nicolae Bretan (1887—1968), Ana Voileanu, desigur nu s-a datorat numai unei înclinații temperamentale sau unor simple preferințe. Intr-o vreme cînd, din cauza condițiilor istorice defavorabile din secolul al XIX-lea, dezvoltarea muzicii românești instrumentale a rămas în urmă și avea încă puțini cunoscători în rîndul publicului românesc din Transilvania, liedul era alături de muzica corală, genul cel mai gustat.

Desigur, nu toată această creație de lieduri este la fel de valoroasă, dar, văzută în totalitatea ei, ea reprezintă, împreună cu numărul mare de piese corale, o manifestare artistică deosebit de caracteristică pentru perioada de dezvoltare și consolidare a muzicii în Transilvania, perioadă cuprinsă între începutul ultimului pătrar al secolului trecut, și anii din jurul Unirii Transilvaniei cu România.

În creația compozitorilor transilvăneni care și-au început activitatea în anii după primul război mondial, Marțian Negrea, (pe versuri de Lucian Blaga și Veronica Micle) și Sabin Drăgoi, (pe versuri de Heine, Șt. O Iosif, Victor Eftimiu, Anca Dragomir), liedul ocupă deasemenea un loc important. În timp ce liedu-

https://biblioteca-digitala.ro

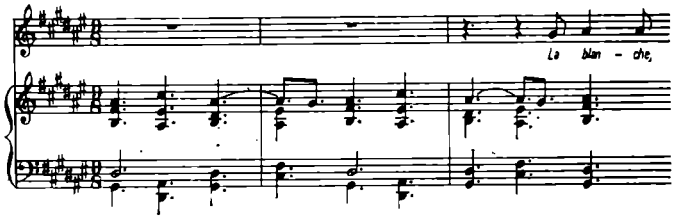
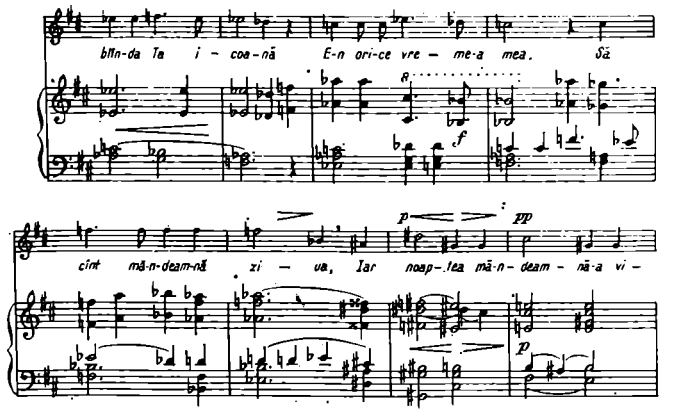
rile lui M. Negrea nu se deosebesc ca stil de celelalte creații ale sale simfonice și de cameră.

cele ale lui Sabin Drăgoi, compuse înainte de preocupările sale cu folclorul se deosebesc considerabil de stilul compozițiilor din perioada sa națională.

mf poco più mosso
Floa - re, pi - lă; Şi-a - des rā - min pier -
Pie - cînd ge - nun - chiul
mf
f a tempo
dut in gin - duri Cînd mi - te-a -
că - tre Dom - nul, Aş vrea să-m -
f
răş su - rî - zā - toa - re,
plor ce - reas - ca-i mi - lă,

La doi ani după ce Gheorghe Dima, în plină forță creatoare, a terminat ultimul din cele cinci lieduri compuse pe versuri de Eminescu (1886), tînărul George Enescu, la vîrsta de numai 17 ani, dă viață primelor sale compoziții de acest gen, pe care le consideră demne de a fi publicate. Începutul îl face cu *Trei lieduri* op. 4 pe versuri de Jules Lemaître și Sully Prudhomme, cărora le vor urma, în 1899, *Trei cîntece* pe versuri proprii în limba franceză, în 1902 Cîntecul *La flute au cor* de Fernand Gregh, în 1905 *Le silence*, pe o poezie de Albert Samain, în 1915 *Șapte cîtece pe versuri de Clément Marot* op. 15, iar între anii 1915—1936, *Trei melodii* pentru voce și pian pe versuri de Fernand Gregh, op 19.

Deși pentru desfășurarea deplină a geniului creator al lui George Enescu, formele ample ale muzicii simfonice, dramatice și de cameră erau mai propice, el a creat și în genul eminamente liric al liedului, adevărate perle. Cu toată gingășia și atmosfera intimă a acestor lucrări, simfonistul se trădează și în aceste lieduri, a căror mare expresivitate se datorește în bună parte și complexității acompaniamentului de pian. Aceasta nu înseamnă că vocea ar avea un rol minor sau s-ar reduce la un fel de declamație, ca în multe lieduri mai recente ale unor compozitori contemporani. Dar, continuînd marea tradiție a liedului din secolul al XIX-lea, Enescu acordă, ca și maeștrii romantici ai genului, o participare importantă pianului în tălmăcirea conținutului poetic al versurilor. George Enescu nu a fost singurul compozitor român care a scris lieduri pe versurile unor poeți francezi. Toți foștii discipoli ai lui Alfonso Castaldi care și-au desăvîrșit studiile cu Vincent D'Indy la Paris, orientați în

https://biblioteca-digitala.ro

general după muzica franceză, au scris lieduri, fie numai pe texte în limba franceză, ca Alfred Alessandrescu (1893—1959) și Robert Cremer (1889—1928), fie, pe lîngă lieduri pe texte franțuzești, și altele pe versuri de poeți români, ca Dimitrie Cuclin (1885), Gheorghe Enacovici (1891—1965), Constantin Nottara (1890—1951) și Nona Ottescu (1888—1940).

Mai mult chiar decît muzica lor instrumentală, liedurile compozitorilor menționați poartă amprenta influenței franceze, nu numai în ceea ce privește structura melodică și armonică, dar și scriitura pianistică. Un exemplu caracteristic îl oferă în privința aceasta, între altele, și liedul *Chanson triste* de Alfred Alessandrescu, din care dăm începutul :

Printre compozitorii români născuți în secolul trecut, care au cultivat liedul, se numără și Ioan Scărlătescu (1872—1922). În afară de cîteva lucrări de acest gen compuse pe versuri de Zaharia Bârsan, într-un limbaj muzical cu o certă notă românească, celelalte sînt scrise pe poezii germane, într-un stil dependent de cel al romanticilor germani, unele avînd, sub influența lui Wagner, o structură melodico-armonică intens cromatizată.

Pe versuri de poeți germani a compus lieduri și Constantin Silvestri (1913—1969). Din deosebit de expresivele sale piese vocale, 7 sînt compuse pe poezii de Heinrich Heine (op. 1, 1927) și 3 pe versuri de Rainer Maria Rilke (op. 28, nr, 2, 1953). În timp ce cele cuprinse în op. 1 sînt influențate mai ales de Schumann și Brahms, cele din op. 28 arată înrudirea spirituală a lui Silvestri cu expresionismul.

Dinu Lipatti (1917—1950) va compune liedurile sale, puține la număr, tot pe versurile unor poeți francezi.

De la Alecsandri pînă la poeții tineri de azi, maeștrii versului românesc au scris poezii de înaltă valoare artistică, iar compozitorii noștri au creat pe baza unei tehnici componistice contemporane, un limbaj muzical capabil de a tălmăci bogatul lor conținut emoțional.

Fiecare generație are poeții ei preferați, cu care se identifică datorită acelorași aspirații spirituale. O excepție face doar Eminescu, ale cărui versuri nu lipsesc din creația de lieduri a niciuneia din generațiile de compozitori, de la Dima și Stephănescu încoace. [1])

Aceasta se explică atît prin profunzimea sentimentelor exprimate în versurile eminesciene, trezind puternice rezonanțe în compozitor cît și prin muzicalitatea extraordinară a lor. Această însușire din urmă luată în sine nu face aptă orice poezie pentru a servi ca text al unui lied, ci doar în cazul cînd este expresia unui fond emoțional ce poate fi tălmăcit prin muzică. [2])

Dintr-o, desigur numai aproximativă, statistică a poeților români care au inspirat pe compozitorii noștri, după Eminescu urmează, din punct de vedere a numărului de poezii transpuse în muzică, Bacovia și Arghezi, apoi Goga, Blaga, Pillat, Beniuc, Jebeleanu, Șt. O. Iosif, Topîrceanu, Zaharia Stancu, Cicerone Teodorescu, Gheorghe Lesnea, V. Voiculescu și Ion Barbu. Dintre poeții de generație mai tînără, cu cele mai multe versuri figurează Mariana Dumitrescu și Nicolae Labiș. Nașterea liedului românesc contemporan, românesc nu numai în privința versurilor, dar și al stilului, al modului de tălmăcire a conținutului lor poetic, dacă nu printr-un limbaj de-a dreptul folcloric, dar prin unul întemeiat pe transfigurarea personală a substanței muzicii populare, este marcată prin compunerea de către Mihail Jora, în 1930, a celor *Cinci cîntece pe versuri de Octavian Goga,* op. 11.

Datorită unor referiri directe la peisajul natal și la numeroase figuri din popor, o mare parte din poeziile lui Goga sînt strîns legate de mediul transilvănean. De aceea, mai ales cele cu conținut patriotic și social, au inspirat, la timpul lor, pe atîția compozitori amatori din Transilvania, a căror melodii, astăzi în general utitate, au circulat din gură în gură în perioada de înainte de primul război mondial. [3]).

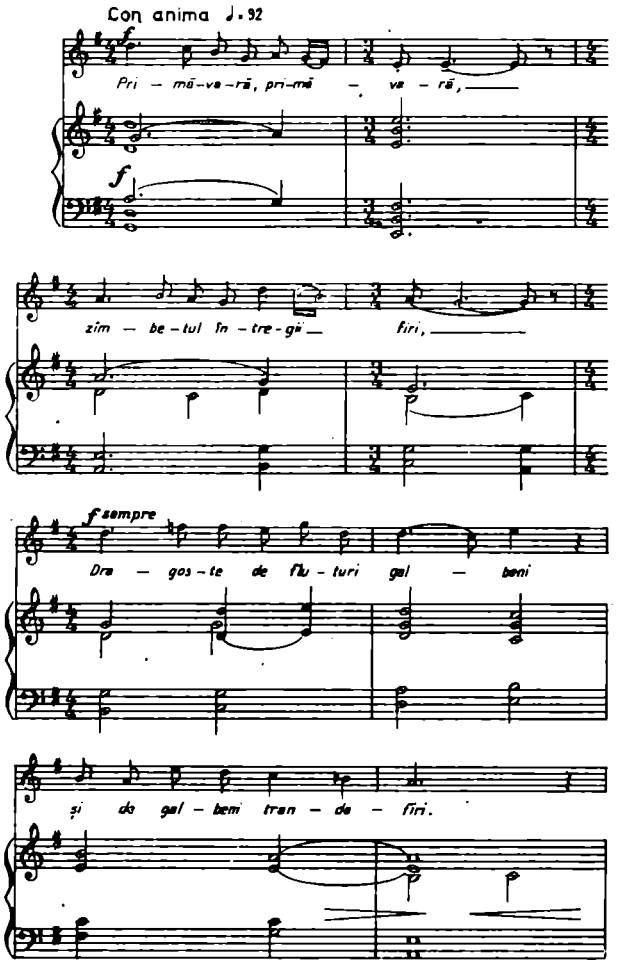
---

[1]) Lieduri pe versuri de Eminescu au compus : Sandu Albu, Mihail Andricu, Pascal Bentoiu, Nicolae Brînzeu, Tudor Ciortea, Eugen Cuteanu, Gheorghe Enacovici, Tudor Flondor, Ion Ghiga, Diamandi Gheciu, Vasile Ijac, Paul Jelescu, Mihail Jora, Enrico Mezetti, Alfred Mendelsohn, Dumitru Mihăilescu Toscani, Constantin Nottara, Doru Popovici, Guilelm Sorban, Aurel Stroe, și Sigismund Toduță.

[2]) Accentuarea elementului recitativ și rolul ilustrativ al acompaniamentului în creația de lieduri mai recente se datorește, printre altele, și intensificării elementului rațional al poeziilor. Astfel de pildă, cu toată muzicalitatea lor excepțională, majoritatea versurilor lui Ion Barbu sînt mai puțin potrivite pentru a deveni lieduri.

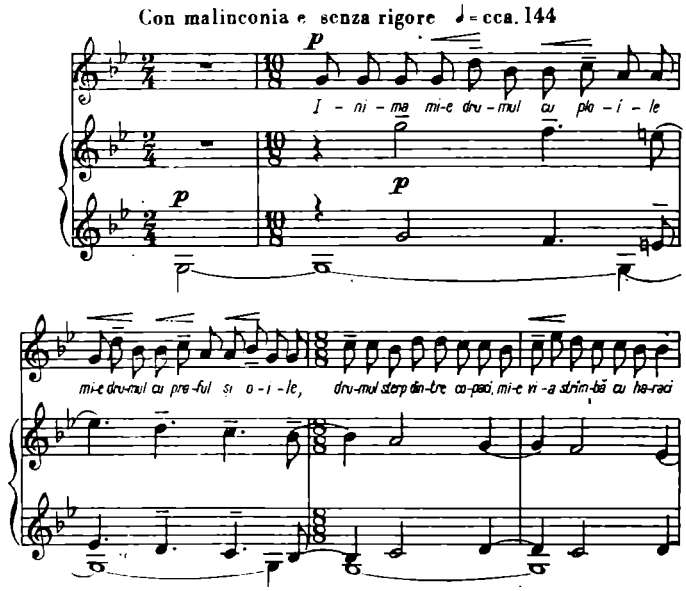
[3]) După cum arată criticul literar Ion Dodu Bălan, poezia lui Goga reprezintă o imagine fidelă a vieții aspre și a aspirațiilor către libertate a maselor de români care au suferit în urma opresiunii sociale și naționale, aflîndu-se într-o permanentă stare de revoltă.

https://biblioteca-digitala.ro

După cum se știe, opera lui Goga nu se reduce numai la versuri cu caracter idilic, social sau patriotic, poeziile sale de dragoste, de un autentic și convingător lirism, se înscriu printre cele mai frumoase de acest gen ale literaturii noastre. Dintre acestea, Jora a transpus în muzică un număr de cinci, realizate — în privința raportului între voce și partea pianului — pe temeiul unei interpretări personale a modelelor create de romantici.

Con anima ♩.92
Pri – mă-va-ră, pri-mă – va – ră,
zim – be-tul în – tre-gii — firi,
f sempre
Dra – gos-te de flu-turi gal – beni
și de gal – beni tran – de – firi.

După cum se poate constata din următorul tablou cronologic al creației sale de lieduri, în impresionanta sa creație de lieduri — 108 la număr — sînt reprezentați un mare număr de poeți.

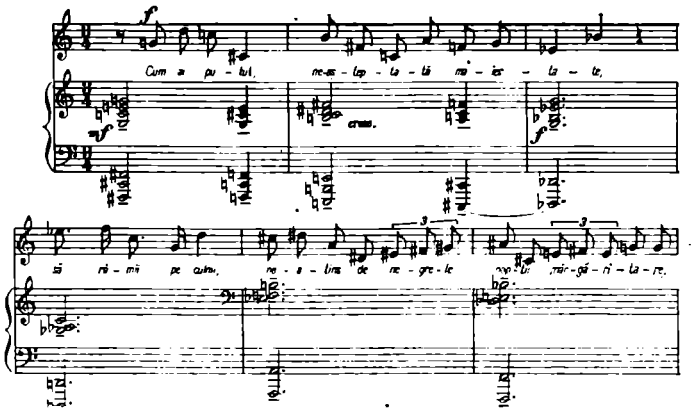
Tabloul cronologic al creației sale de acest gen, în afară de ciclul menționat este următorul : *Șase cîntece, opus 14* (1935), pe versuri de Adrian Maniu, *Cinci cîntece, opus 15* (1935), pe versuri de George Bacovia, *Patru cîntece, opus 16* (1936), pe versuri de Tudor Arghezi, *Două cîntece, opus 18* (1938), pe versuri de Al. Teodorescu, *Patru cîntece, opus 20* (1941), pe versuri de Ion Pillat, *Trei cîntece, opus 23* (1944) pe versuri de V. Voiculescu, *Șase cîntece, opus 28* (1949), pe versuri de Lucian Blaga, *Trei cîntece, opus 29* (1949), pe versuri de George Lesnea, *Opt cîntece, opus 30* (1950), pe versuri de Zaharia Stancu, *Cinci cîntece, opus 31* (1950), pe versuri de Mariana Dumitrescu, *Cinci cîntece, opus 33* (1953) pe versuri de Mihail Eminescu, *Trei cîntece, opus 34* (1952), pe versuri de Tudor Arghezi, *Trei cîntece opus 36* (1954) pe versuri de Rainer Maria Rilke (în traducerea lui Emanoil Ciomac) și *Șase cîntece, opus 38* (1956), *Patru cîntece, opus 43* (1960), *Cinci cîntece opus 45* (1961), *Șapte cîntece, opus 47* (1962), *Șase cîntece, opus 49* (1963), toate pe versuri de Mariana Dumitrescu.

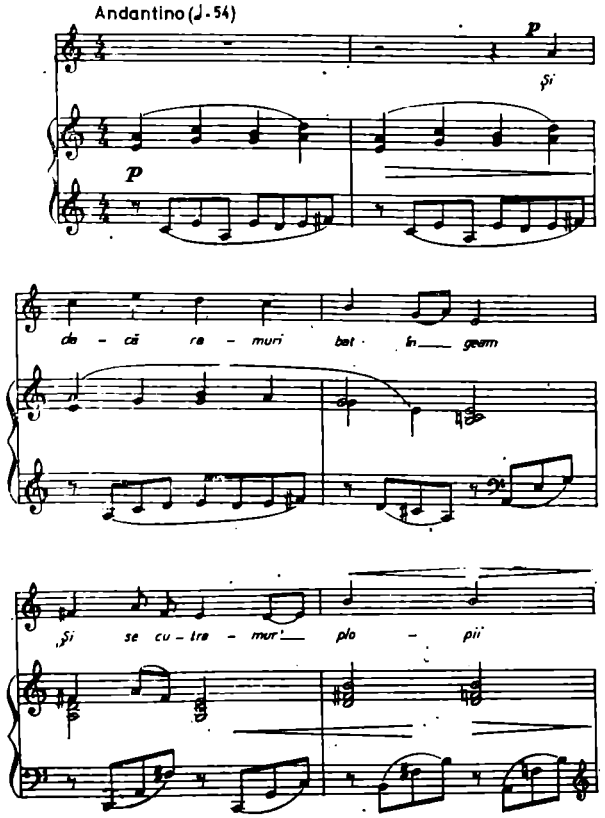
În creația lui Jora sînt reprezentate ambele tipuri de lieduri. Cu scopul de a caracteriza drumul creator al compozitorului în domeniul liedului, voi cita cele cuprinse referitor la liedurile lui Jora, în lucrarea mea *Creația românească din sec. XIX—XX*, pag. 350—352 : „După primele lieduri, legate încă de tradiție, de tipul celor ale lui Schubert și Schumann, în care melodia se distinge prin caracterul ei eminamente vocal-cantabil, compozitorul creează un nou tip de lied — poate cel mai specific din întreaga sa creație de acest gen — cîntare declamată, constituind o sublimare a interpretării parlando-rubato al unor cîntece lirice și balade populare. Unul din exemplele cele mai caracteristice îl reprezintă liedul *Cîntec din fluier*, pe versuri de Tudor Arghezi.

Con malinconia e senza rigore ♩= cca. 144
p
I – ni – mă mi-e dru-mul cu plo – i – le
mi-e dru-mul cu pre-ful și o – i – le, dru-mul stropit din-tre co-paci, mi-e ni-a strîn-să cu ha-raci

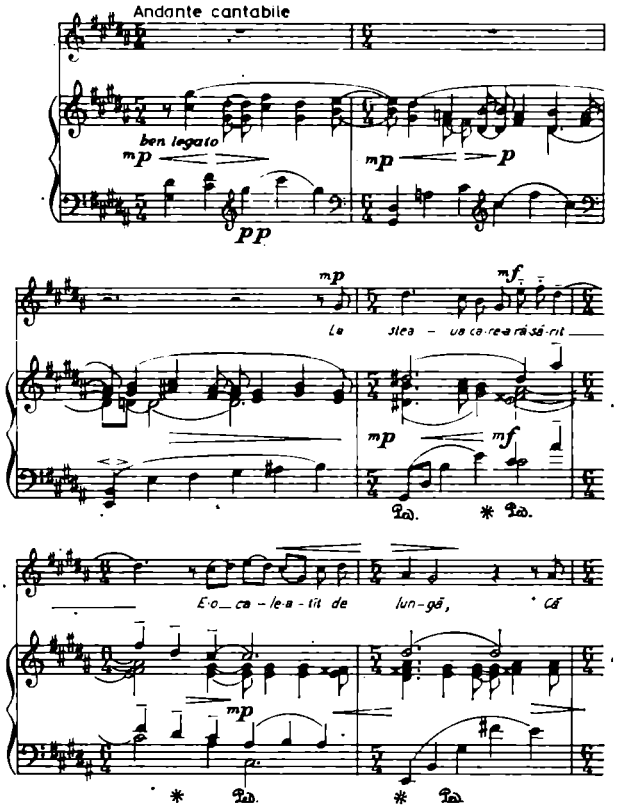
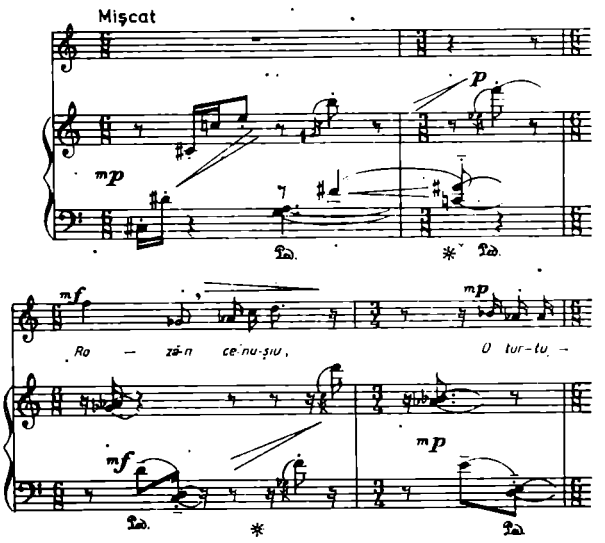
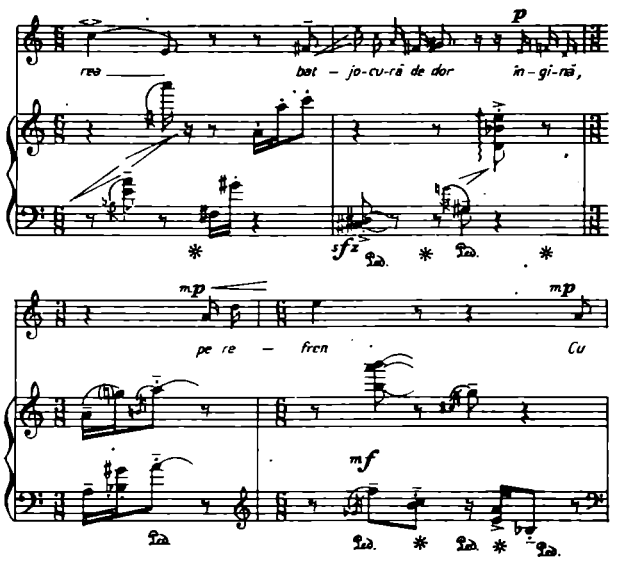
În liedurile următoare, rolul pianului devine tot mai mare, sarcina principală a vocii fiind aceea de a face cît mai inteligibil textul cu ajutorul unei „declamații" melodice. În actul de creație al acestui tip de lied, Jora pornește de la un motiv sau frază melodică, pentru ca, apoi, după cum arată Pascal Bentoiu, [4]) „să se simtă cum armonia devine de fapt preponderentă și cum tinde să depășească în importanță linia melodică", aceasta fiind în mod frecvent, generată de succesiunea de acorduri încredințate pianului.

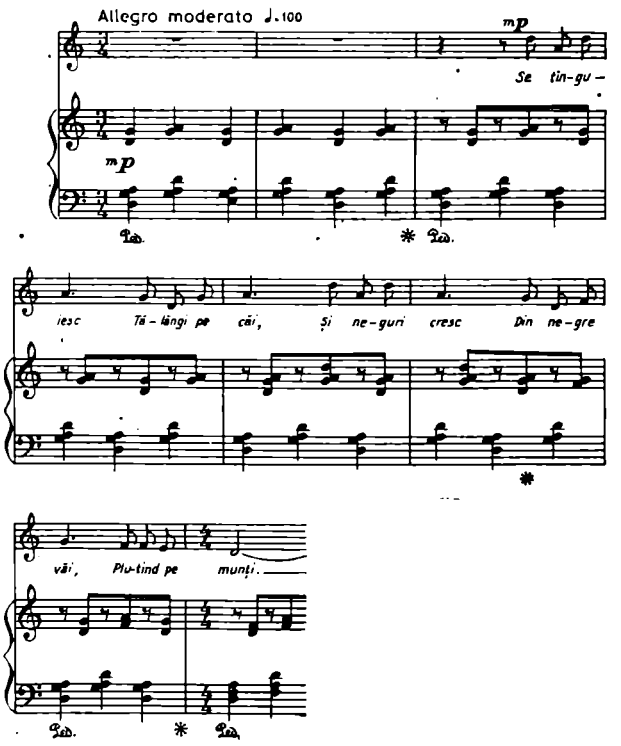
În liedurile din ultimul timp ale lui Jora, mai ales în cele compuse pe texte de Mariana Dumitrescu, se poate constata o desfășurare concomitentă, pe două planuri oarecum independente, a elementelor componente, pe de o parte vocea, pe de altă parte pianul, ceea ce constituie încă un element inovator al stilului său în acest gen.

[4]) Pascal Bentoiu *Profiluri de compozitori — Mihail Jora*, revista *Muzica* nr. 7/1964, pag. 2

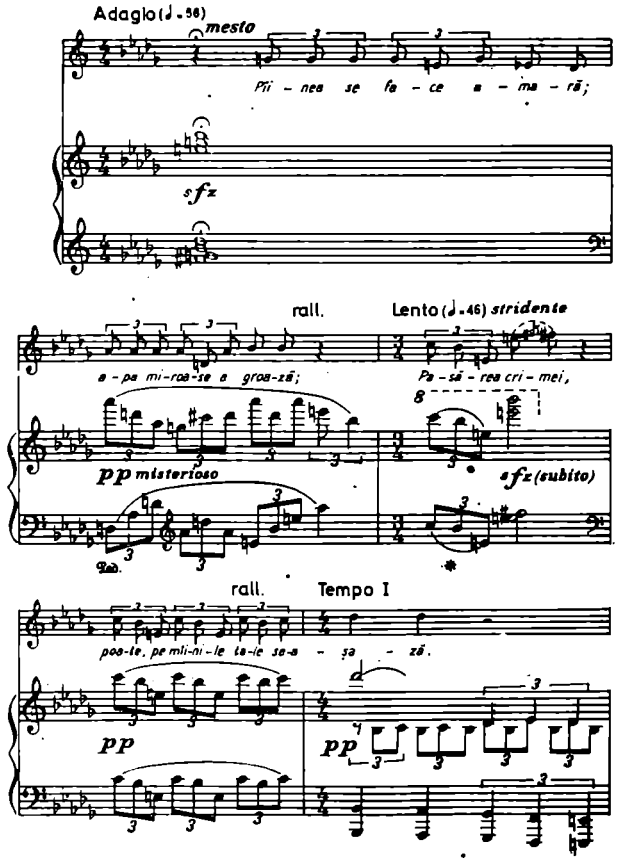
https://biblioteca-digitala.ro

Dintre toate aceste trei tipuri (în creația compozitorului există desigur diverse forme de îmbinare a lor), cele două din urmă au exercitat o influență deosebită asupra tinerilor compozitori. Se pare că frecvența acestor două tipuri de lied în creația românească mai nouă a determinat pe unii comentatori ai operei muzicale a lui Jora să afirme, că ultimul tip ar fi cel prin excelență românesc. Adevărul este că nu mai puțin reprezentativ pentru creația noastră de lieduri și pentru exprimarea felului nostru de simțire este și primul tip.

Liedul, ca gen muzical preferat al unor compozitori cu un vădit temperament liric, a ocupat un loc însemnat și în creația altor muzicieni contemporani din generația mai vîrstnică ca de pildă în cea a lui Diamandi Gheciu (1892) și Tudor Ciortea (1908). Ambii au cultivat tipul liedului de tradiție romantică ce se distinge, după cum am mai arătat, prin linia melodică de mare cantabilitate, încredințată vocii. Sfera de inspirație a lui Diamandi Gheciu s-a limitat, în afară de anii de debut, cînd a compus lieduri pe versuri de Heine, pe versu-

rile poeților români, păstrîndu-și de-alungul activității sale creatoare neschimbat stilul, a cărei notă autohtonă provine mai mult din cadența limbii, decît din intonații populare.

Pornind de la lieduri compuse pe versuri de Goga (1927), apoi Blaga și Eminescu, cu o subliniată notă modală a limbajului melodic și armonic,

lărgindu-și apoi sfera de investigații în literaturi străine, transpunînd în muzică versuri de Li Tai Pe, Federico Garcia Lorca, a unor poeți japonezi, etc., limbajul muzical al lui Tudor Ciortea s-a îmbogățit cu nuanțe expresive noi. Stimulat mai pe urmă de anumite tendințe stilistice recente, caracteristice unor curente apărute în muzica europeană, modul său de exprimare a fost supus din nou unor schimbări considerabile. După cum se poate constata din exemplul următor,

https://biblioteca-digitala.ro

aceste schimbări se referă mai ales la structura melodică, bazată acum, în locul mersului treptat al melodiei, pe mari salturi intervalice, precum și pe independența vocii față de substrucțiunea armonică. Deosebită de cea tradițională, aceasta nu se încadrează în sistemul acordic clasic.

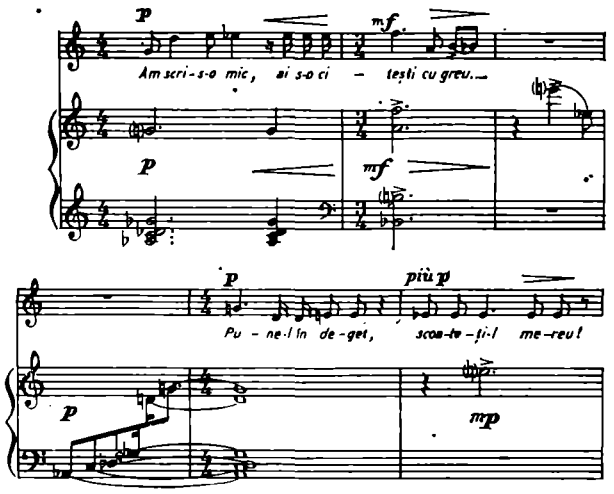
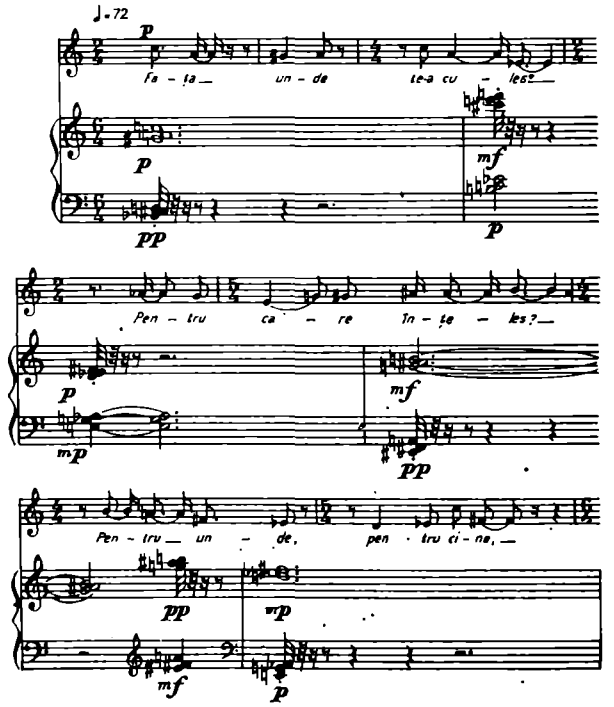
Dintre compozitorii din aceeași generație, Sigismund Toduța (1908), Liviu Rusu (1908) și Max Eisicovitz (1908) au scris un număr mai mic de lieduri, dar, grație indiscutabilei note personale a stilului și a modului de tălmăcire muzicală a resurselor, ele sînt reprezentative pentru creația acestor compozitori. Un loc oarecum aparte îl deține în rîndul autorilor de lieduri, Paul Constantinescu. Cu rădăcini adînci în folclor, nu numai creația sa instrumentală, dar și cea vocală demonstrează legătura sa organică cu stilul muzicii populare și astfel, mai mult ca la oricare dintre compozitorii noștri, melodiile de proprie invenție ale lui Paul Constantinescu sînt impregnate de inflexiuni de obîrșie populară, armonia exploatînd din plin sfera modală.

Cele 7 *cîntece Din ulița noastră,* pe versuri de Cicerone Teodorescu, care prin dramatismul expresiei și amploarea lor depășesc cadrul cameral, reprezintă, sub acest aspect, un caz singular în creația noastră de cîntece.

Un aport prețios la îmbogățirea considerabilă a repertoriului nostru de lieduri le-au adus compozitorii din generația medie, azi între 40 și 50 de ani, ca Pascal Bentoiu (Eminescu, Beniuc, Cassian), Valentin Gheorghiu (Arghezi), Theodor Grigoriu (Athanasiu, Porumbacu), Ştefan Mangoianu (Beniuc, Tulbure, Zăgan), Doru Popovici (Eminescu, Arghezi, Bacovia, Goga, St. O. Iosif, Labiș), Adrian Rațiu (Arghezi, Labiș), Aurel Stroe (Eminescu, Arghezi, Pillat), Cornel Țăranu (Blaga, Blandiana, Labiș, Stancu, Topârceanu), Anatol Vieru (Eminescu, Topârceanu).

În multe din aceste lieduri poate fi constatată influența lui Jora, ea manifestîndu-se însă numai în preferința unora dintre compozitori pentru cel de al doilea tip de lied, descris mai înainte, în care partea încredințată vocii constituie, fie o proiecție a armoniei, fie o succesiune de fraze melodice cu un caracter mai mult sau mai puțin declamatoriu, adeseori vădind o accentuată independență față de structura armonică a acompaniamentului.

Adagio (♩.56) mesto
Fii - nea se fa - ce a - ma - rã;
sfz
rall. Lento (♩.46) stridente
a - pa mi-roa-se a gro-zã; Pa - sã - rea cri - mei,
pp misterioso
sfz (subito)
rall. Tempo I
poa-te, pe mîi-ni - le ta-le se-a - ța - zã.
pp
pp

(Pascal Bentoiu : „Despre război", pe versuri de Nina Cassian).

Semnificativ rămîne însă faptul că, pe lîngă lieduri cu o astfel de structură, în număr important sînt și acelea în care melodia își păstrează tradiționalul rol, de principală purtătoare a sensului expresiv.

https://biblioteca-digitala.ro

(Doru Popovici: „Inscripție pe un inel" pe versuri de Tudor Arghezi).

(Anatol Vieru: „Cearcăn" pe versuri de N. Labiș).

Bucurîndu-se de o veche tradiție, liedul constituie, grație contribuției celor mai de seamă compozitori români, unul din genurile reprezentative ale culturii noastre muzicale.

Dezvoltarea viitoare a liedului este, fără îndoială, în funcție de rolul pe care, în cadrul procesului de tot mai mare abstractizare al artei sonore, și-l va păstra vocea, în ultimul timp pe cale de a-și schimba funcția eminamente expresivă, într-una coloristică. În multe din lucrările de avangardă, mai ales corale, a unor compozitori din alte țări, în frunte cu Stockhausen, Pendereczky, Ligethy, sunetul cîntat este înlocuit cu șuieratul, plescăitul limbii, sunete guturale, etc. etc. Un exemplu din muzica românească îl oferă piesa corală *Scene Nocturne* de Anatol Vieru (pe versuri de Federico Garcia Lorca).

Muzica fiind considerată de avangardiști drept mijloc de a constitui doar forme sonore, lipsite de tradiționala substanță sonoră, liedul nu-și mai găsește locul într-o asemenea creație. Dacă însă, și semnele sînt tot mai concludente — civilizația tehnică nu va seca viața sufletească a oamenilor și dorința compozitorilor de a da glas lirismului, atunci și liedul își va păstra semnificația sa, de cel mai potrivit gen muzical pentru exprimarea într-o formă concentrată a celor mai delicate simțăminte.

https://biblioteca-digitala.ro

Lupta Partidului pentru înflorirea României Socialiste

de **DORU POPOVICI**

În nenumărate creații muzicale ale compozitorilor noștri activitatea P.C.R. este oglindită convingător, iar sub acest raport ne referim atît la lucrări corale, camerale, vocal-simfonice cît și la cele destinate scenei.

În domeniul muzicii vocale, creațiile lui Ioan D. Chirescu se reliefează pregnant. Se remarcă o bogată inventivitate melodică, derivată din cîntul popular, o armonie diatonică adecvată, unele procedee polifonice atrăgătoare și mai cu seamă o măiastră scriitură corală. Titluri cum sînt *Partidul erou, Spre slava Ta, partid biruitor, Tu, drag partid muncitoresc* și popularul imn *Republică măreață vatră*, ne apar caracteristice în această privință. Se evidențiază o bogată coloristică, sentimente variate, de la vigoarea granitică la lirismul „ce se trezește pe gură de crin"...

Exemplul său a fost preluat creator de Matei Socor, în cîntecele de masă, *Steagul Partidului, Să fii Partidului oștean* și *Îți mulțumim Partid iubit*, în care stilul este ceva mai armonic, ritmul mai simetric, scriitura mai densă ca sonoritate.

Mai pot fi citate în această ambianță, compoziții inspirate ca *Eliberarea* și *Cîntăm Partidul* de Vasile Popovici, *Cîntă astăzi toată țara* de Alchim Stoia, *Părinte drag, partid iubit* de G. Bazavan, *Cîntecul minerilor* de Eugen Cuteanu, *Zi de August* de Diamandi Gheciu și mai ales expresivele opusuri ale lui Gheorghe Dumitrescu, dramatice și de o apreciabilă eficiență timbrală. Am fi nedrepți dacă nu am cita și cîntece ostășești pline de vigoare, emoționante omagii aduse Partidului, de către Dinu Stelian, Dumitru Eremia, Emil Lerescu, Savel Horceag, Ion Totan etc.

În generația formată în ultimele trei decenii, Radu Paladi a excelat nu numai prin melodicitatea vie, ci și prin introducerea unor procedee instrumentale în tratarea corului. *Poem de slavă Partidului, Trenul Griviței, Mîndră zi a libertății, Lumina Ta, Partid, Sub al Patriei drapel* sînt doar cîteva creații din lista impresionantă a compozitorului, care a dedicat multe miniaturi, ca și ample lucrări activității comuniștilor români. Pe o coordonată oarecum asemănătoare se înscriu și corurile lui Laurențiu Profeta: *Pacea popoarelor, Partid, iubit părinte, Pentru August 23;* în altele se relevă introducerea expresivă a unor intonații ale muzicii ușoare, care le conferă un plus de accesibilitate. Sergiu Sarchizov, — în imnuri înaripate ca *August 23, Sub steagul marilor victorii, Slavă muncii, Cîntec pentru oțelari, Cîntec de slavă* — s-a impus prin vigoarea și ritmul trepidant al muzicii, totodată printr-o conducere minunată a vocilor, dovedind un aparte simț al tehnicii vocale. Teodor Bratu — apropiat de spiritul folclorului — a creat piese mult îndrăgite de formațiile de amatori: astfel sînt *Partid, te cîntă azi poporul* și *Nu mai sîntem robi ai gliei.*

O mențiune specială se cuvine a o acorda lui Mircea Neagu, autor de cîntece de masă prin excelență, iar în acest context *Te cînt Partid* rămîne o realizare demnă de o nobilă apreciere. Mai putem aminti și piese similare scrise de Vasile Timiș, Claudiu Negulescu, George Derieteanu, Liviu Ionescu, Constantin Romașcanu și alții.

Se cuvine a reliefa aportul unor simfoniști — iar în această constelație numele lui Tiberiu Olah — autorul cîntecelor *Sub steagul slăvit* și *Partidul*, Anatol Vieru — autorul cîntecelor *Poporul cîntă* și *Țară scumpă, să trăiești* —, Cornel Țăranu — autorul imnului *Partidul* și al miniaturii *Un cîntec Partidului* — Ștefan Niculescu — autorul imnului *Floarea muncii*, ca și numele altor exponenți, ne apar mărturii grăitoare.

În ultimii ani s-au afirmat în acest domeniu și lucrările lui Vasile Donose, care îmbină lirismul cald, fremătător, cu dinamismul dus pînă la incandescență, sau prin multe din piesele lor Grigore Nica și Felicia Donceanu. Nici compozitorii de muzică ușoară, — Radu Șerban, George Grigoriu sau Temistocle Popa — nu s-au lăsat mai prejos, oferindu-ne multe melodii cantabile.

Am aruncat o scurtă privire asupra cîntecelor și imnurilor respective, fără a avea pretenția că am epuizat problema. Analizînd partiturile, vom remarca, pe de o parte, genul de marș, pe de altă parte, genul de imn, chiar de mic poem sau madrigal. În ceea ce privește limbajul, de la armonia diatonică la cea cromatică — pe fond modal — de la ritmica simetrică la cea asimetrică, de la scriitura armonică la cea polifonică — uneori foarte complexă — se remarcă o mare varietate de stiluri, totuși unitare prin conținutul puternic ancorat în contemporaneitatea României socialiste.

Imaginea Partidului Comunist Român a fost tălmăcită și în compoziții camerale. Putem

https://biblioteca-digitala.ro

cita Cantata lui Anatol Vieru, *Lupta cu inerția*, care, mai cu seamă în secțiunea legată de emoționantele versuri ale lui Nicolae Labiș, se impune prin conținutul muzical dramatic, ce pornește de la culori mai sumbre, tinzînd spre altele mai luminoase. Se remarcă o melodică cromatică modală, o polifonie bogată și o scriitură instrumentală complexă, evoluînd de la cantabilitate la figurații bogate și efecte de percuție — mai ales la pian. Asemănătoare ca limbaj este și meditativa sa lucrare, simbolic intitulată *Cantata anilor lumină*, concepută în forma dialectică a sonatei tradiționale, adaptată însă spiritului înnoitor al zilelor noastre.

În muzica vocal-simfonică, Sigismund Toduță a realizat un impresionant opus : *Balada steagului*, închinat luptei unui comunist ilegalist. În această operă, melosul popular, modal, diatonic, tratat în ample forme ale artei sonore neobaroce, cu contraste bine detașate, de un „clar-obscur" plin de forță dramatică, conturează o substanță aleasă, în care ideea sacrificiului pentru progres se reliefează pe prim plan. De la melancolia, care „urcă spre pleoape", pînă la luminozitatea contopită cu forța unui debordant optimism, coloristica lucrării atrage atenția prin echilibrul ce se naște, prin economia de mijloace, prin apreciabilul simț al proporțiilor.

Cantata *Prind visele aripi* de Tiberiu Olah — în care discursul muzical se obține prin contopirea foarte expresivă a melosului modal cromatic, cu polifonia densă și cu orchestrația inspirată, nelipsită de vitalitatea percuției — poate fi socotită un valoros imn, închinat evenimentelor de la 23 August.

În aceeași suprafață sonoră se încadrează și prima cantată de Ștefan Niculescu, cu un mai pronunțat spirit optimist. Un specific liric — cu mijloace de expresie similare — se evidențiază în Cantata *Comunistul* de Andreas Porfetye, în deosebi inspirata cantată de George Draga, *Se construiește lumea noastră*, în timp ce o sinteză serial modală, de o vigoare vulcanică, definește Cantata lui Cornel Țăranu, *Cîntare unui ev aprins*.

În genul oratoriului, un suflu revoluționar, — elemente folclorice pe un fond neoromantic se contopesc armonios, — se degajă din compoziția lui Sergiu Sarchizov, *Pe lespedea eroilor*. Constantin Palade ne-a oferit în această privință *Griviția luptătoare* și *Comunistul* — lucrări ce s-au impus prin tratarea folclorului într-un stil simplu, cantabil, preluîndu-se cu originalitate tipul de prelucrare de cînt popular oferit de Paul Constantinescu. Radu Paladi a creat în acest sens *Oratoriul Eliberării*. Cel mai important exponent al genului de „oratoriu eroic" rămîne indiscutabil Gheorghe Dumitrescu — *Griviția noastră*, *Zorile de aur*, *Pămînt dezrobit* — care utilizează cu o rară măiestrie și autentică originalitate folclorul oltenesc în ambianța unei suculente armonii modale cu nuanțe diatonice, într-un stil monumental.

Un opus mai aparte îl constituie ciclul de lieduri pentru voce și orchestră *7 cîntece din ulița noastră* de Paul Constantinescu. Un melos modal cromatic, cu trepte mobile, o subtilă eterofonie și o colorată orchestrație, aerată, — uneori tinzînd spre stilul cameral — se impun în mod deosebit. Ciclul conține pagini tragice, cum ar fi piesa *După mort*, în timp ce finalul se însenînează cu discreție. Nu lipsesc nici elemente de grotesc, ce satirizează păturile suprapuse. Tot ciclul constituie una din cele mai vibrante dedicații pentru „momentul Griviția", realizat cu marele talent al lui Paul Constantinescu. Totodată autorul ne indică unul din drumurile prin care se poate valorifica tematica contemporană.

În domeniul operei semnalăm 3 realizări valoroase : *Fata cu garoafe* de Gh. Dumitrescu, *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri și *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda — opere unde cîntecul de masă, cîntecul popular, elemente ale modalismului armonico-polifonic, și ale orchestrației simple, dar nu simpliste, se îmbină într-un tot unitar, original, mobilizator. În domeniul baletului, *Primăvara* de Cornel Trăilescu se poate aminti ca un prim moment în această privință ; totodată, o invitație pentru realizări în ramura atît de captivantă a coregrafiei moderne, în adevăratul sens al noțiunii.

Activitatea Partidului nostru este tălmăcită în chip măiestrit în foarte multe compoziții. Fie că este vorba de lupta dură, cu lacrimi, sudoare și sînge, din epoca ilegalității, fie că este vorba de mersul spre lumină din zilele noastre, pe care le trăim din plin ! Și toate acestea sub cerul unui nou umanism, al luptei pentru pace, al tendinței de a uni popoarele lumii, pentru a colabora rodnic în toate domeniile de activitate.

Discursul muzical relevă cînd aspecte clasice, cînd altele romantice. Ca apoi să evolueze spre noile mijloace ale artei sonore, cele atonale, — legate de aparte combinații timbrale și ritmice. Nu sînt evitate nici procedeele atematice și ale construcției structuraliste. Deci iată un bogat arsenal de procedee, izvorîte din dorința ardentă a compozitorilor noștri de a tălmăci viața de azi.

Se cuvine a aduce un senin omagiu tuturor literaților contemporani, care au contribuit și ei, în bună parte, la reușitele amintite. La „concertul comunist" al manifestărilor dintr-o țară în plin progres ! O generoasă și curată chemare la conturarea unui fierbinte umanism, răsfirînd pretutindeni pulberi de aur...

https://biblioteca-digitala.ro

„Cvartetul Consonanțelor" de Pascal Bentoiu

de **LUMINIȚA VARTOLOMEI**

„A afirma astăzi, printre oamenii de meserie, posibilitatea teoretică de a mai utiliza limbajul tonal este deja un act temerar. A întreprinde o acțiune practică (și încă de oarecare avengură) în acest sens, va părea multora nebunie curată sau provocare. Ceea ce s-ar ierta pentru — să zicem — un ciclu de mici piese de pian „destinate învățămîntului elementar" devine impardonabil în cazul unei compoziții de dimensiunile unui cvartet sau unei simfonii. Cariera disonanței a ajuns pe asemenea culmi, încît pînă și studentul din primii ani la compoziție gîndește firesc în octave micșorate, undecime mărite, none minore și suprapuneri de semitonuri după rețeta acelor frumoase benzi sonore (clusters), cu care limbajul muzical a fost îmbogățit de la o vreme.

Am vrut să verific dacă într-adevăr nu se mai poate scrie tonal. Am scris deci tonal. Am căutat să mă conving dacă — așa cum se spune adesea — formele clasice sînt definitiv îngropate, fosilizate de mersul istoriei. Am scris deci în cele mai clasice dintre forme. Pentru a fi perfect consecvent, am adoptat o unitate de pulsație ritmică pentru toate cele patru mișcări ale lucrării mele, iar celula melodică ce se află la baza compoziției e derivată din acordurile perfecte, major și minor. Cu toate aceste constrîngeri înfășurate în juru-mi ca niște odgoane, am scris un cvartet despre care ascultătorul — și numai el — trebuie să decidă dacă-i place sau nu, dacă este al zilelor noastre ori nu. Dacă se vor găsi, în următorii treizeci de ani, interpreți și ascutători care să se intereseze din cînd în cînd de lucrarea mea, socot că mi-am cîștigat prinsoarea.

Procedarea compozițională descrisă mai sus nu este nici frondă, nici provocare, nici experiment și — cred — nici manifestarea spiritului academic. Ci mai curînd, rezultatul necesității interioare de a avea — în plină domnie a disonanței — un contact reînnoit cu subtilitățile consonanței. Și, de asemenea, expresia convingerii că, într-un fel sau altul, evoluția artei sunetelor va aduce inexorabil reîntronarea consonanței. Am scris cvartetul privind către viitor, stăpînit însă și de sentimentul ciudat că în zilele noastre acordurile perfecte s-ar putea dovedi — pentru unele urechi, cel puțin — la fel de iritante pe cît erau în vremea lui Mozart cîteva false relații armonice".

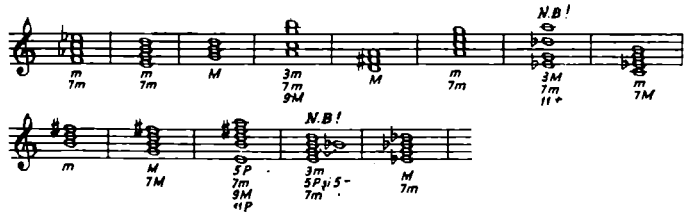
Pascal Bentoiu

Cu ocazia primei execuții publice a lucrării sale (la 20 iunie 1973, în interpretarea cvartetului „Pro Arte") compozitorul Pascal Bentoiu a scris, pentru programul de sală al concertului, acest „cuvînt înainte" pe care am socotit necesar să-l citățm integral, dată fiind dubla sa valoare : de mărturisire a intențiilor propuse și realizate în această partitură și (ceea ce este mai important, căci dezvăluie mai mult decît un moment — acest moment — în arcul evolutiv al unei creații fecunde și diverse) de veritabil crez estetic, capabil să ilumineze înțelegerii noastre o întreagă operă și pe creatorul ei.

Însă, pe cei care nu au citit sau nu au ascultat „Cvartetul Consonanțelor", interpretarea *ad litteram* a declarațiilor compozitorului (cărora nu întîmplător ne-am permis să le atribuim titlul de „cuvînt înainte", căci autorul le-a conceput avînd în vedere completarea, precizarea și susținerea lor de către audiția însăși) i-ar putea conduce pe un drum greșit în formarea unei imagini despre această lucrare.

„Am scris tonal" — afirmă Pascal Bentoiu. Dar, de la Bach chiar, și pînă la Wagner, sistemul tonal a cunoscut atîtea trepte în drumul (ascendent, sau poate descendent ? !) spre lărgirea extremă a granițelor sale, încît o precizare se impune : nu, „Cvartetul Consonanțelor" nu este scris în maniera tonală a lui Haydn sau Mozart, (căci în această zonă ne-am obișnuit să situăm puritatea sistemului), ci beneficiază din plin de libertățile cucerite de atunci încoace. Armonia acestei lucrări, departe de a se rezuma la înlănțuirea unor acorduri perfecte, pigmentată pe alocuri de septime sau — maximum — none de dominantă (cum greșit ne-am putea închipui la un moment dat), utilizează frecvent nonele și undecimele, iar rezolvarea lor nu este nicidecum impusă de rigide reguli scolastice. Pentru a ne convinge de acest lucru, este suficient să privim cele 13 acorduri ale introducerii — cu atît mai semnificative cu cît condensează, în numai nouă măsuri, întreaga esență armonică (și, în cele din urmă, chiar și pe cea melodică) a lucrării. Să remarcăm în special prezența acordurilor de undecimă mărită și de septimă mică, cu dublă cvintă : perfectă și micșorată (care, în dispunerea lor la voci, creează tocmai octava micșorată).

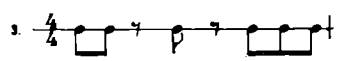
https://biblioteca-digitala.ro

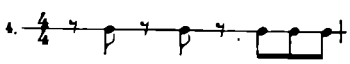
1. 

„Celula melodică ce se află la baza compoziției e derivată din acordurile perfecte, major și minor" — spune Pascal Bentoiu. Într-adevăr ; dar să nu ne-o închipuim drept o *succesiune* de figurări ale celor două acorduri. căci în realitate ea ia naștere prin *supraetajarea* acestora — ceea ce creează figurarea acordului minor cu septimă mică, adică tot a unui acord disonant.

2.

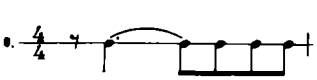
La fel, nu trebuie să ne imaginăm drept *uniformitate* ritmică „*unitatea* de pulsație ritmică pentru toate cele patru mișcări ale lucrării", despre care vorbește compozitorul, înțelegînd prin aceasta identitatea de valoare metronomică (firește, nu absolută) între unitățile ritmice fundamentale ale tuturor părților. Această valoare oscilează în jurul lui 100, și este reprezentată în prima, a doua și ultima mișcare prin pătrime, iar în partea a treia prin optime. Există în același timp și un permanent fond de optimi — marcate prin note sau pauze — pe care se detașează însă ritmuri extrem de pregnante, obsedante chiar. Iată spre exemplu această formulă prezentă, în două variante, în acompaniamentul a două (a 2-a și a 3-a), dintre ideile pe care se bazează expoziția formei de sonată a primei părți

3. 

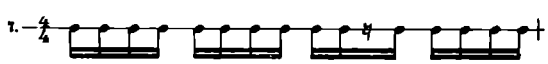
4. 

și în alte două variante care apar în cursul dezvoltării.

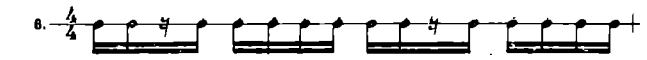
5.

6. 

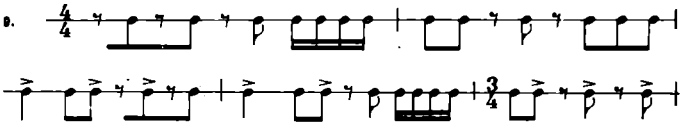
S-au, în partea a doua, acest ritm dinamizat, peste care se suprapune cea de a doua temă — cu inflexiuni de jazz — a *scherzo*-ului

7. 

precum și suportul ritmic al secțiunii mediane cu rol de trio.

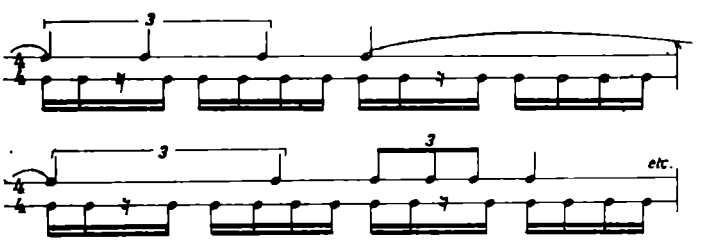
8. 

Și, în sfîrșit, ritmul pur, dezgolit de melodie, pe care — în coda ultimei mișcări — violistul îl realizează prin lovirea cutiei de rozonanță a instrumentului.

9. 

Dacă ritmurile de acompaniament se impun cu atîta forță, nu mai puțin puternice sînt cele ale temelor înseși ; relieful lor original este sculptat în contratimpi și sincope, iar ceea ce le caracterizează în marea majoritate a cazurilor (cu două singure excepții: tema concluzivă din prima parte și tema părții a III-a) este debutul anacruzic.

Este firesc ca din suprapunerea celor două tipuri de ritmuri — tematice și de acompaniament — să ia naștere poliritmii deosebit de interesante, cum este de exemplu acesta, din secțiunea mediană a părții a II-a

10. 

Arhitectura „Cvartetului Consonanțelor" este concepută, într-adevăr, după proiectele clasicelor forme de: sonată (Partea I *Allegretto),* scherzo (Partea a II-a — *Giusto),* ciaccona (Partea a III-a — *Larghetto)* și rondo (Partea a IV-a — *Allegro molto moderato).* Dar și aici se fac simțite importante licențe, atît în planul tonal cît și în cel tematic ; este suficient să citățm în acest sens repriza formei de sonată, în care tema concluzivă

11.

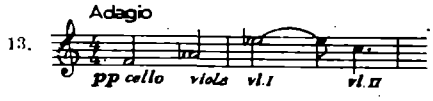
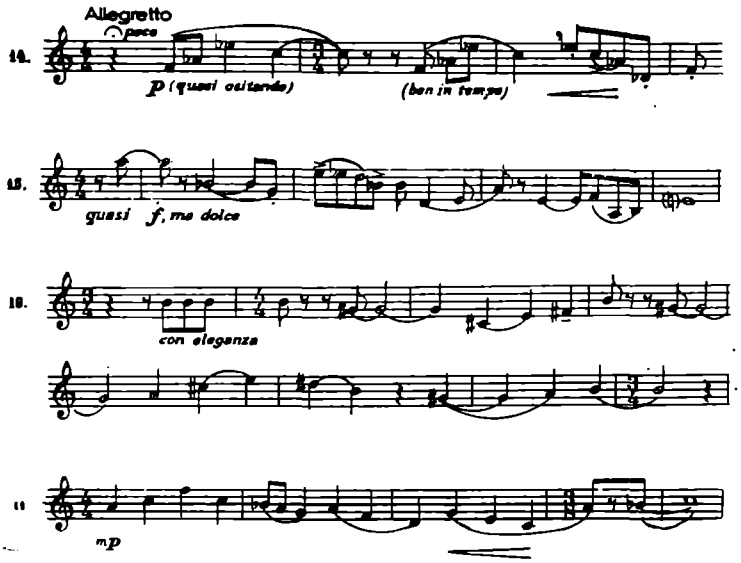
apare atît de profund modificată, încît pe drept cuvînt ar putea fi considerată drept o nouă idee melodică

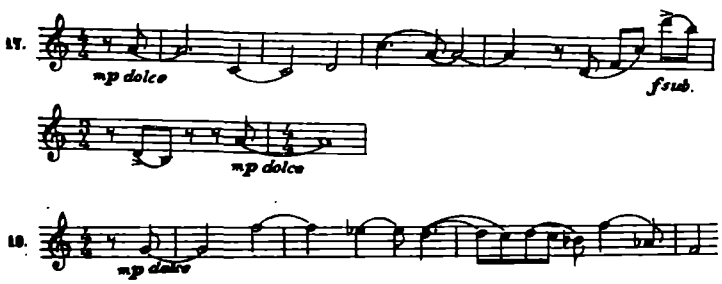
12.

https://biblioteca-digitala.ro

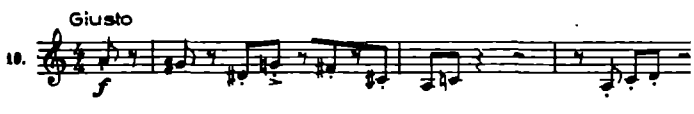
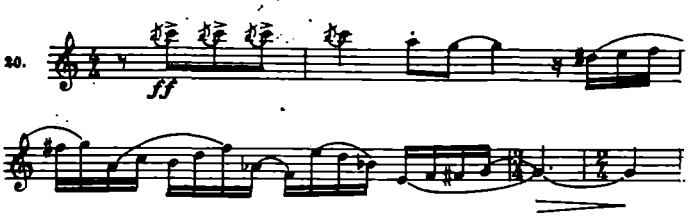
Analiza complexului tematic este ea însăși extrem de interesantă, căci revelează modul în care, dintr-o celulă de numai patru sunete, poate lua naștere o asemenea diversitate de idei muzicale. Dacă este greu — și uneori aproape imposibil — să demonstrezi o filiație directă între acestea, în schimb înrudirea lor spirituală este evidentă de la prima audiție. Pe ce se bazează ea? Pe persistența cîtorva intervale, deduse din celula generatoare (cum sînt : terța și cvinta, apoi cvarta și septima) ; pe apariția frecventă a profilului melodic al acestei celule, atît de caracteristic încît se recunoaște imediat nu numai în recurență, inversare sau inversarea recurenței, dar chiar și în variantele sale mai îndepărtate ; în sfîrșit, pe cîteva elemente ritmice despre care am mai vorbit (anacruza, contratimpul, sincopa) și a căror utilizare tipică creează strînse raporturi între temele cele mai diverse din punct de vedere melodic.

Dar a sosit momentul, pentru a susține afirmațiile de mai sus, să expunem, succint, planul structural și tematic al lucrării.

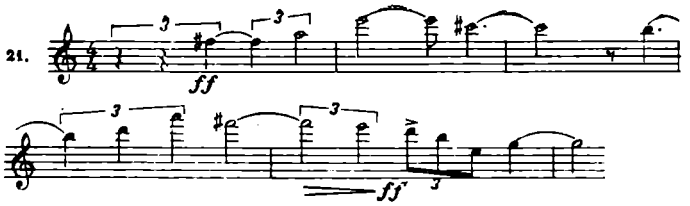
„Cvartetul Consonanțelor" se deschide cu o introducere lentă *(Adagio)*, construită în genul unui coral și care condensează — așa cum am mai arătat — substanța armonico-melodică a întregii partituri. Încă din primele două măsuri, intrările succesive ale celor patru instrumente conturează celula generatoare

Expoziția formei de sonată cuprinde patru idei melodice

a căror grupare conform tiparului tradițional este extrem de anevoioasă, dacă nu chiar imposibilă. Mai întîi, din punct de vedere tematic, cu toată individualitatea puternică a fiecăreia, se remarcă strînsa înrudire structurală, bazată pe prezența — evidentă sau deghizată — a celulei generatoare. Este foarte adevărat că, din punct de vedere tonal, cea de a treia idee (vezi ex. 16) ar putea fi considerată drept temă secundă, dacă ținem seama de faptul că în repriză, deși ea se desfășoară exact pe aceleași trepte ca și în expoziție, acompaniamentul o situează de astă dată într-o tonalitate aflată, față de tonalitatea în care apăruse inițial, în raportul de dominantă-tonică. La rîndul ei, ultima idee (vezi ex. 11) ar putea juca și ea rolul temei secunde, grație caracterului său „feminin" ; compozitorul o consideră și o tratează însă mai degrabă ca pe o temă concluzivă.

În dezvoltare iau naștere noi variante ale primei idei

iar repriza reia aidoma primele trei teme, pentru a modifica în schimb substanțial tema concluzivă (vezi ex. 12).

În echilibru cu introducerea, o codă într-o mișcare ceva mai lentă încheie lucrarea. Substanța ei muzicală este realizată prin imitarea, într-un stretto liber, a celulei generatoare și prin secvențarea elementului conclusiv al primei idei (element născut la rîndu-i tot din celula generatoare).

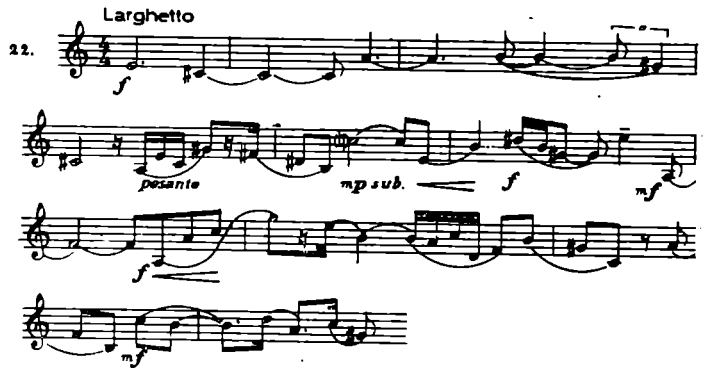
Partea a II-a — *Giusto* — ne îndreptățește, atît prin structură cît și prin caracter, să o considerăm drept un scherzo. În forma ei tripartită compusă : A (a_1, a_2, a_1) B A (a_1 a_2 a_1), secțiunea mediană apare astfel drept trio. Deși tema subsecțiunii a_1 are o personalitate

destul de distinctă, ea este generată de fapt de elementul cromatic conținut în a doua idee a primei mișcări (vezi ex. 15). Tot astfel, tema subsecțiunii a_2

amintește de cea de a treia idee a Părții I (vezi ex. 16), iar tema secțiunii B

https://biblioteca-digitala.ro

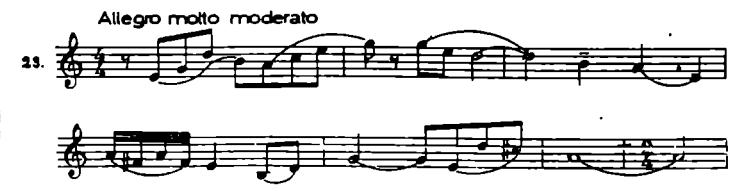
21.

este aproape identică cu prima idee a aceleiași mișcări (vezi ex. 14).

Ampla codă ce încheie Partea a II-a se dezvoltă din elementele temelor a_1 și B.

Partea a III-a *Larghetto* — se înfățișează sub forma unei ciaccone, construită pe o temă de 10 măsuri evident generată de aceeași celulă fundamentală a lucrării.

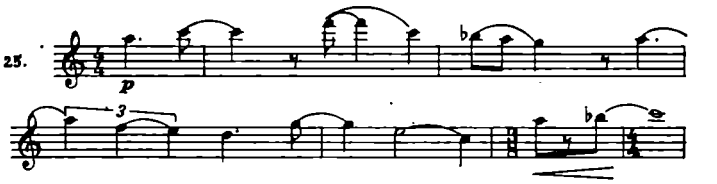
22.

Expusă inițial în unison de către cele patru instrumente, ea apare apoi rînd pe rînd la vioara I, la violă, la vioara a II-a și la violoncel, timp în care celelalte trei componente ale cvartetului înfășoară în juru-i o țesătură polifonică (unde nu o singură dată strălucește fugar celula generatoare). După o secțiune în care tema este difuzată la toate instrumentele (care o preiau, fragmentar, unul de la altul), vocile extreme (vioara I și violoncelul) o expun simultan, pentru o ultimă dată.

Finalul — *Allegro molto moderato* — este un rondo : ABACABA. Tema refrenului (A)

23.

se înrudește îndeaproape cu cea dintîi idee din prima mișcare (vezi ex. 14). Tema primului cuplet (B)

24.

are aceeași terminație ca și aceea a refrenului (vezi ex. 23), iar tema cupletului al doilea (C)

25.

nu este alta decît tema concluzivă a primei părți (vezi ex. 11), care — așa cum am văzut — apărea în repriză modificată pînă la nerecunoaștere.

Coda de proporții apreciabile a acestei ultime mișcări repetă obsesiv capul tematic al primului cuplet (B) (vezi ex. 24), deasupra ritmului percutant despre care am mai vorbit (vezi ex. 9).

Ceea ce impresionează numaidecît în „Cvartetul consonanțelor", dincolo de relația intimă între numeroasele lui teme, este forța de sugestie a acestora, extrema plasticitate cu care creează imagini sonore neașteptate, surprinzătoare. Aceeași substanță melodică exprimă odată neliniștea și nerăbdarea unei întrebări importante (ca în cea dintîi temă a formei de sonată — vezi ex. 14) iar altădată un tablou desprins parcă dintr-o poveste cu cow-boys (ca în secțiunea mediană a părții a II-a — vezi ex. 21) ; cînd eleganta legănare a unui dans (ca în cea de a treia idee din partea I — vezi ex. 16), cînd dezlănțuirea plină de vitalitate a unui jazz-band (ca în subsecțiunea mediană a scherzo-ului — vezi ex. 20).

Multitudinea aceasta caleidoscopică, de „imagini și sensuri" (ca să parafrazăm titlul binecunoscutului volum de sinteze estetico-muzicale ale aceluiași autor), exprimate cu claritatea și puterea de convingere ce caracterizează întreaga operă a muzicianului Pascal Bentoiu, cucerește imediat auditorul. Confirmarea pe care compozitorul o aștepta din partea publicului, la prima audiție a lucrării, s-a manifestat, de curînd, odată în plus — cu ocazia interpretării „Cvartetului Consonanțelor" în cadrul Festivalului Internațional „George Enescu".

https://biblioteca-digitala.ro

Expoziția „George Enescu" la Paris

„Astăzi, în nemărginita admirație ce i-o purtăm, încercăm să ne facem, la rîndul nostru datoria, să-i mulțumim, ocrotindu-i memoria și răspîndindu-i numele, imaginea, opera și faptele sale prin toate mijloacele ce ne stau la îndemînă. E puțin, desigur, față de tot ce ne-a dat. Dar o facem cu atîta inimă și cu atîta recunoștință, că avem credința că peste veacuri ne vom împărtăși pururea de dragostea și de binecuvîntarea pe care arta lui a revărsat-o asupra noastră, a țării lui și asupra lumii..." Niciciînd, aceste rînduri din *Cuvînt pentru George Enescu,* cu care Mihail Jora prefațează volumul omagial, publicat acum zece ani, nu mi s-au părut mai puternic expresive decît cu prilejul „momentului Enescu" din această toamnă, la Paris. Prețioasa inițiativă a asociației *„Les amis de Georges Enesco"* de a organiza o expoziție închinată marelui artist, sprijinită cu entuziasm și generozitate de Consiliul Culturii și Educației Socialiste și Muzeul „George Enescu" din București a reunit timp de trei săptămîni — 21 noiembrie — 9 decembrie — un mare număr de admiratori ai muzicianului român. Locul ocupat de George Enescu în prețuirea valorilor secolului nostru este demonstrat prin însuși faptul că această expoziție a fost prima, după războiul mondial, dedicată unei personalități muzicale în cadrul sălilor celebrului *Institut de France.* Pentru reușita acestei nobile acțiuni, nici un efort nu a părut prea greu. Reunind un bogat material ilustrativ oferit de România — 90 de panouri, realizînd o cronologie a vieții și o privire de ansamblu asupra rolului maestrului în contemporaneitate —, partituri și scrisori originale împrumutate de *Bibliothèque Nationale* din Paris, documente ale muzicienilor și prietenilor compozitorului (amintesc schițele originale de la premiera mondială a operei *Oedip,* semnate de André Boll), toate au fost armonios îmbinate într-un convingător portret al personalității lui George Enescu. Dacă prin grija lui Romeo Drăghici, Muzeul din București a reușit să contureze în țară imaginea simbol a muzicianului și marelui gînditor român, mi se pare deosebit de important faptul că, acum, publicul parizian a avut ocazia să cunoască, în toată amploarea, semnificația acestui simbol. Modul în care a fost primită manifestarea demonstrează receptivitatea și solicitudinea gazdelor. Timp de cinci zile, criticul Antoine Goléa, în emisiuni de mare întindere, a prezentat la Radio un ciclu intitulat „Ce știm despre George Enescu" ; televiziunea a marcat cu un reportaj deschiderea expoziției ; la *Ecole Normale,* în sala Cortot, muzicieni de elită au susținut un concert cu operele compozitorului. De altfel, însăși strălucirea momentului inaugural — cu participări ilustre, de la Ministrul culturii franceze, Maurice Druon, Ambasadorul României, Constantin Flitan, președintele Asociației *„Les amis de Georges Enesco"*, compozitorul și dirijorul Tony Aubin, pictorul André Boll, violonista Yvonne Astruc, compozitorul Marcel Mihalovici, pianistul Nicolas Caravia, dirijorul Serge Blanc, profesorul Traian Orghidan — arăta însemnătatea acordată evenimentului.

Reacția publicului ? Zilnic, vizitatorii expoziției întîrziau ore îndelungi în fața panourilor, privind imaginile, citind textele explicative, ascultîndu-i muzica prin intermediul înregistrărilor care dădeau ambianței sălii dimensiunea unui concert memorabil. Același public a urmărit interpretările din concertul de la *Ecole Normale,* unde fiecare lucrare merita entuziaste aprecieri. Dacă *Quartetul nr. 2* (interpretat de Quartetul O.R.T.F.), *Konzertstück pentru violă* (la violă Marie-Thérèse Chailley), *Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot.* (redate de baritonul Camille Maurane) s-au situat la nivelul prezentării serioase, profesionale, prin versiunea *Sonatei a III-a „în caracter popular românesc"*, Marie-Claude Theuveny, una din ultimele eleve ale maestrului, și pianista Geneviève Joy au atins acea rarissimă valoare care a consacrat capodopera de la prima ei audiție. Perfect justificate, în această ambianță, cuvintele calde ale lui Antoine Goléa, ca prefață a întregului concert : „George Enescu, unul dintre marile genii ale secolului XX..."

De altfel, buna primire a acestui „moment Enescu" este reflectată cu justețe și de comentariile presei, demonstrînd o realistă înțelegere a semnificației întregii acțiuni. „Trei case pierdute în verdeața cîmpiilor Moldovei ; o figură de copil ; fațada severă a unui Conservator ; Paris, diplomele, prima vioară de concert ; și un nume domină treptat afișele : George Enescu" — scrie Anne Rey în ziarul LE MONDE din 29 noiembrie. „Parcurgi sălile acestei expoziții consacrate marelui artist român și ai impresia că urmărești proiecția unui film mut. Căci, între siluetele pe fond alb, reproducerile de scrisori, manuscrisele autografe, sînt intercalate scurte note explicative, scurte extrase din cronici, mărturii de respect, semnate de Casals, Menuhin, Oistrach.

Împrumutate de Muzeul Enescu din București și de Biblioteca Națională, reunite de asociația *Les amis d'Enesco,* aceste documente fac să retrăiască — în același om — trei personaje : violonistul, compozitorul și propagatorul unei arte naționale românești. "

Grigore CONSTANTINESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Zilele muzicii româneşti în R. D. Germană

Între 18 şi 28 mai 1973 s-au sărbătorit la Bucureşti, Timişoara, Sibiu, Braşov, „Zilele muzicii din R. D. Germană". Dirijorii Siegfried Kurtz, Robert Hanell au prezentat lucrări ale compozitorilor din R. D. Germană. A cîntat violonistul Gustav Schmahl, apoi, în *Lohengrin*, sub bagheta lui Heinz Fricke, în *Don Juan*, dirijor Heinz Rögner, au evoluat soliști de la Staatsoper din Berlin.

În noiembrie, în Republica Democrată Germană s-au sărbătorit „Zilele muzicii româneşti." A fost un program bogat, pe care publicul, criticii de specialitate, presa l-au urmărit îndeaproape, l-au apreciat ca un deosebit eveniment al stagiunii muzicale. Încă din prima zi — 16 noiembrie — la Staatsoper a avut loc o conferință de presă în care ziariști, critici, muzicologi s-au interesat de programul fiecărei zile, au ascultat cu interes cuvîntul membrilor delegației oficiale, dr. Vasile Tomescu, secretar al Uniunii Compozitorilor şi compozitorul Wilhelm Berger, despre viața muzicală în România, despre evoluția unor genuri şi forme muzicale, despre fenomenul componistic românesc.

La Şcoala superioară de muzică „Hans Eisler", un grup de studenți de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" au oferit colegilor lor din Berlin un bogat program de muzică de cameră. Au fost apreciate siguranța, muzicalitatea cu care cvartetul compus din Ruxandra Colan, Rodica Szegli, Lucia Petrescu, Anca Iarosevici, au cîntat lucrări de Paul Constantinescu, Wilhelm Berger, au fost remarcate tehnica cornistului Dosa Nicolae, finețea cu care violonista Elena Popescu a interpretat muzica lui Enescu, temperamentul violoncelistului Dorel Fodoreanu, agilitatea violonistei Cornelia Vasile în *Capriciile* de Paganini. Cu totul deosebită a fost considerată participarea pianistului Justin Oprean, un muzician interesant deopotrivă ca solist şi ca acompaniator.

Cea de a doua seară a „Zilelor muzicii româneşti" a fost sărbătorită la Dresda. În frumoasa sală a Palatului Culturii, Filarmonica din Dresda l-a acompaniat pe Valentin Gheorghiu — la pupitru tînărul dirijor Harmut Haenchen — în *Concertul pentru pian şi orchestră* de Paul Constantinescu. În fața unui public exigent, ca cel din Dresda, care urmăreşte cu atenție fiecare eveniment al vieții muzicale, Valentin Gheorghiu a avut un incontestabil succes, s-a dovedit încă o dată că este un mesager de prestigiu al artei muzicale românești.

Ne-am obişnuit să notăm cu superlative concertele corului „Madrigal" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti. Ne-am obişnuit să aflăm de succesele „Madrigalului" românesc şi să considerăm acest fapt ca foarte firesc. La fel de firesc vorbim despre măiestria lui Marin Constantin, forța artei sale. Este într-adevăr pentru această formație, pentru dirijorul ei, un fapt obişnuit ca fiecare apariție în public să fie de mare ecou. La „Volksbühne" din Berlin, corul „Madrigal" a prezentat o seară de muzică românească. Au răsunat cîntecele lui Enescu, Ion Dumitrescu, Alexandru Paşcanu, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan... s-a apreciat concertul acestor muzicieni ca „un triumf", un moment de mare ținută din viața muzicală a Republicii Democrate Germane.

În cea de-a patra zi, la Metropoltheater a avut loc concertul Orchestrei Simfonice a Radiodifuziunii din Berlin, dirijat de Mihai Brediceanu, solist — Mihai Constantinescu. S-au oferit pagini reprezentative de muzică românească : *Imagini bucureştene* de Pascal Bentoiu, *Simfonia I-a* de George Enescu, *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Wilhelm Berger, publicul apreciind valoarea creațiilor, arta muzicienilor români.

Unul din cele mai importante puncte din agenda acestor manifestări a fost Colocviul de la Uniunea Compozitorilor şi muzicienilor pe tema „Creația muzicală în R. S. România". Dr. Vasile Tomescu a prezentat un amplu referat, compozitorii Wilhelm Berger, Pascal Bentoiu au răspuns întrebărilor adresate de către compozitori, muzicologi, critici profesori, au relevat unele aspecte privind viața muzicală din România, preocupări ale compozitorilor, interpreților români, au subliniat importanța care se dă în România acțiunii de educație muzicală, de promovare a artei amatorilor. Într-un cuvînt, Colocviul — o utilă informare despre „muzica în România", s-a bucurat de o largă participare, a stîrnit un viu interes.

Mesageri la „Zilele muzicii româneşti" în R.D.G. au fost şi soliştii Operei Române. La Deutsche Staatsoper din Berlin au fost ovaționați, minute în şir, pentru creații în *Rigoletto:* Victoria Bezetti, — o excelentă Gilda, Octav Enigărescu — un Rigoletto de „zile mari", Iulia Buciuceanu — Maddalena, Valentin Loghin, Viorel Ban, Antonius Nicolescu. La pupitru — Constantin Petrovici.

A fost de larg ecou succesul soliştilor noştri în *Boema*. Magda Ianculescu — Musette, cuplul Ludovic Spiess — Eugenia Moldoveanu, au avut minute în şir aplauze la scena deschisă. Vocea de calitate, jocul degajat al lui Lucian Marinescu, creațiile oferite de Nicolae Constantinescu, Viorel Ban, Pompei Hărăşteanu au fost considerate ca excelente. Cei mai severi critici muzicali au subliniat participarea extraordinară a soliştilor Operei Române din Bucureşti în *Boema*. Rar se poate vedea la Deutsche Staatsoper din Berlin ca publicul, după încheierea spectacolului, să aplaude frenetic soliştii, să-i aştepte să-i felicite la ieşirea din teatru...

O interesantă întîlnire a avut loc între membrii delegației oficiale ! Dr. Vasile Tomescu, compozitorul Wilhelm Berger, Pascal Bentoiu, dirijorul Mihai Brediceanu, pianistul Valentin

https://biblioteca-digitala.ro

Gheorghiu și un grup de compozitori, critici, melomani din orașul Halle.

Nu putem uita nici succesul concertului simfonic de muzică românească dat la Staatskapelle din Weimar, sub inspirata baghetă a dirijorului Ion Baciu. S-au prezentat : *Preludiu simfonic* de Ion Dumitrescu, lucrare ascultată cu mult interes, apoi *Concertul pentru vioară și orchestră* de W. Berger, pagină cu aer baladesc, meditativă, bine interpretată de Mihai Constantinescu, *Suita I-a* și *Rapsodia a II-a* de George Enescu.

„Zilele muzicii românești" în R.D. Germană s-au bucurat de un remarcabil succes. Fiecare concert a fost socotit ca un eveniment în această stagiune, publicul, recunoscut pentru exigență și buna pregătire muzicală, aplaudînd entuziast evoluțiile muzicienilor români. Manifestări similare au avut loc și la Erfurt, Leipzig, Heiligenstadt, Jena.

De fapt, „Zilele muzicii românești din R. D. Germană" nu s-au încheiat. Pînă în primăvară, pînă la sfîrșitul stagiunii muzicale, în concertele marilor orchestre simfonice sînt programate lucrări românești și vor cînta soliști români. Este o amplă manifestare ce se desfășoară în întreaga stagiune, o manifestare de un deosebit prestigiu. Și, subliniem încă o dată: muzicienii români își îndeplinesc cu maturitate rolul de mesageri ai artei noastre muzicale.

SMARANDA OȚEANU

VIAȚA
MUZICALĂ

O valoroasă lucrare de Mihail Andricu, în primă audiție

Dirijorul Edgar Doneux a prezentat în primă audiție la pupitrul Filarmonicii „George Enescu", suita simfonică *Profiluri și chipuri* de Mihail Andricu.

Exponent valoros al școlii muzicale românești, unul dintre cei mai de seamă creatori ai stilului nostru simfonic, Mihail Andricu este cum se știe realizatorul unei strălucite sinteze între modalismul specific cîntecului popular și tehnica scriiturii culte. Între întîia simfonie, pe care am ascultat-o în primă audiție acum treizeci de ani sub bagheta maestrului George Enescu și recenta audiție, neobositul maestru a dat la iveală un număr mare de opusuri care poartă toată amprenta indelebilă a stilului său creator, foarte personal. Am regăsit în *Profiluri și chipuri* — lucrare relativ recentă (1971) — complexul caracteristicilor de creație subliniate mai sus. Fiecare mișcare i-a fost inspirată compozitorului, așa cum ne-a și afirmat personal, de chipul sau profilul unui amic ori al unui cunoscut. Dar suita alcătuită din următoarele părți, *Allegretto, Andante, Allegro, Grazioso, Grave, Allegro pastorale,* nu are un caracter propriu-zis programatic. Fiecare parte este, mai de grabă, o evocare poetică a unor chipuri cărora compozitorul preferă să le păstreze anonimatul. Ceea ce am dori să relevăm este îndeosebi faptul că mișcările suitei, mai mult sau mai puțin contrastante, poartă amprenta puternică, originală a compozitorului și că ele sînt extrem de succinte : fiecare durează 2—3 minute maximum — ceea ce ne face să le asimilăm cu niște crochiuri fugitive. Suita impresionează prin frumusețea sa melodică, în care găsim unele ecouri pastorale, alteori (ca în *Andante*) rezonanțe ca de colind, fiind de relevat totuși, ca o notă particulară, gingășia mișcării intitulată *Grazioso* iar, pe de altă parte, dramatismul împins pînă la tragism al părții intitulată *Grave.* Este o lucrare de mici proporții, dar de o valoroasă factură care realizează mai mult decît profilurile și chipurile pe care le va fi gîndit compozitorul : propria sa personalitate creatoare. Orchestrația este, ca-ntotdeauna, extrem de aerată, cu o atenție precumpănitoare față de instrumentele de suflat. Suita a fost prezentată de orchestră în condiții de remarcabilă precizie a execuției și activă participare la interpretare — meritul dirijorului Doneux fiind acela de a se fi aliniat cu toată promptitudinea tuturor exigențelor impuse de partitură în vederea unei foarte bune prezentări.

Am urmărit apoi *Concertul în sol minor* pentru vioară și orchestră de Max Bruch. Solista, Silvia Marcovici, a dovedit o aderență deosebită la elementele de ordin liric ale lucrării, redate toate, (ne referim mai ales la *Adagio)* cu sentiment, cu o vibrantă căldură. Trăsătura sa de arcuș a apărut viguroasă, voluntară și fermă în celelalte două mișcări, *Allegro* rezervînd pentru final multă energie și executînd în *Presto* elementele de virtuozitate ale mișcării, cu bravură. Edgar Doneux, care a acompaniat concertul cu intervenții sobre și precise ne-a rezervat pentru partea a doua a programului *Suitele* (a doua în întregime iar din prima fragmente) din baletul *Romeo și Julietta* de Prokofiev. Sînt unele dintre cele mai izbutite suite simfonice ale compozitorului și regretăm că le ascultăm atît de rar.

Am apreciat la dirijor prezența sa foarte activă, capacitatea-i de a îmbrățișa permanent toată orchestra, fără a neglija unele intervenții solistice, chiar secundare, pe care le solicită cu un gest discret dar eficace, integrat elegant în mișcarea dirijorală generală. Edgar Doneux rămîne un foarte bun dirijor de lucrări simfonice pe cît este și al spectacolelor de operă.

Sonata a doua pentru orgă de Andreas Porfetye

Compozitorul Andreas Porfetye a scris o a doua sonată pentru orgă, prezentată de organistul Iosif Gerstenengst în primă audiție la Ateneu. Lucrarea alcătuită din trei părți debutează cu o *Passacaglia,* constînd într-o serie de variațiuni pe o temă care este enunțată din capul locului, la pedalier în *pianissimo* — ceea ce îi conferă un caracter oarecum misterios. Compozitorul folosește cu gust bogata paletă coloristică a instrumentului, uzînd cînd e cazul și de acea plăcută *vox humana ;* sonoritățile se

https://biblioteca-digitala.ro

amplifică, armoniile sînt bine nutrite, ritmurile sînt variate, apoi, contrastant, masa sonoră descreşte, devine diafană, suavă, mişcarea încheindu-se cu o coda în *pianissimo*, de un frumos efect.

Andante următor, se desfăşoară pe un *Cantus firmus* care va fi redat la pedalier, pînă aproape de sfîrşit. Tema, cu un caracter foarte personal, ne-a atras prin simplitatea ei. Atmosfera este, la răstimpuri, pastorală. Este relevabil faptul că autorul nu aglomerează sonorităţile ei, dimpotrivă, totul apare aerat, fără încărcătură. Sonorităţile sînt calde, armoniile îndrăznețe. Poate la un moment dat, mişcarea să apară puţin statică, dar audiţia e agreabilă.

Ultima parte, *Allegro*, are un caracter *scherzando*, în care pulsează multă viaţă, după care mişcarea devine mai liniştită. Am deslușit unele rezonanţe ca de joc popular. Mişcarea are multă graţie. Totul e registrat cu pricepere pentru valoarea anumitor timbre. După un *crescendo* intens, bogat şi complex, cu sonorităţi originale, ca de talgere, *Allegro* se sfîrşeşte în acea amploare pe care o dă folosirea plenară a orgii. Sonata apare ca o lucrare bine gîndită, scrisă cu sensibilitate şi cu o remarcabilă cunoaştere a multiplelor posibilităţi de expresie pe care le oferă orga.

Interpretul, organistul Iosif Gerstenengst este un bun cunoscător al instrumentului pe care îl foloseşte fără efecte exterioare ci, liniştit, ponderat, cu tot tactul cerut, Pentru un observator mai de suprafaţă această atitudine calmă ar putea fi greşit interpretată ca impasibilă. Dar Iosif Gerstenengst este un muzician de fond care are, între altele, meritul de a populariza lucrările românești scrise pentru acest instrument. Astfel, în cadrul recitalului la Ateneu a prezentat şi *Cîntec de seară* de Tudor Ciortea, lucrare de inspiraţie populară, cu un caracter bucolic, liniştit, evocator. Sîntem de părere că o registraţie mai diversă, mai bogată, ar adăuga valenţe noi acestei lucrări atît de melodioase şi accesibile care a plăcut mult, fiind bisată. De altfel organistul Iosif Gerstenengst a cîntat-o şi peste hotare, unde a făcut cunoscută de asemenea, în turneele sale, muzica pentru orgă a compozitorilor noştri : Kroner, Dressler, Kozma, Porfetye.

Un loc de seamă a fost acordat, în cadrul recitalului, muzicii de Bach, începînd cu *Preludiul şi Fuga în la minor*. Tema *Preludiului*, expusă sobru, linear, iar după aceea îmbrăcată armonic cu fantezie, a făcut loc *Fugii*, în care vocile au apărut bine diferenţiate, într-o polifonie atrăgătoare.

Pastorala în Fa major ne-a dezvăluit latura acelui Bach profund liric şi de o rară căldură a sentimentului, iar unul dintre Preludiile-corale, acela în *fa minor*, cîntat simplu şi cu puritate, ne-a amintit de Dinu Lipatti care avea o preferinţă marcată pentru el. Menţionăm de asemenea cunoscuta *Pasacaglia în do minor*, unde tema de o austeră frumuseţe revine cînd îmbogăţită, cînd epurată la maximum de arta neasemuită a marelui Bach.

Interpretul a încheiat recitalul său cu *Fantezia şi fuga în re minor* de Reger — un omagiu comemorativ adus valorosului meşter german al scrierii baroce... moderne, de la a cărui naştere s-a împlinit un secol.

Este de remarcat că recitalul s-a bucurat de un mare succes de public care ocupase pînă şi podiumul de concert.

Filarmonica din Budapesta

Orchestra simfonică de stat a Filarmonicii budapestane care a împlinit, anul acesta, o jumătate de veac de existenţă, a concertat la Ateneul Român. În aceşti cincizeci de ani scurşi de la înfiinţarea ei, mai întîi ca orchestră municipală a Budapestei, ea a trecut pe sub bagheta unor maeştri mari ai dirijatului, de la Abendroth şi Barbirolli pînă la Leonard Bernstein şi îndeosebi a reputatului Otto Klemperer care a condus, numai el, peste patruzeci de concerte. Acest fapt are desigur o mare importanţă, căci oricît s-ar fi schimbat, între timp, cum era firesc, orchestranţii, a pătruns în sînul formaţiei un anumit spirit al tălmăcirii muzicii, al stilului de interpretare care, neîndoios, va fi şi de aici încolo purtat mai departe.

Astfel, orchestra ne-a apărut ca o formaţie artistică de înaltă calificare profesională şi ceea ce ţinem să arătăm, în primul rînd, este calitatea individuală de care a dat dovadă fiecare instrumentist, ori de cîte ori a avut de împlinit un rol solistic. Janos Ferencsik, în acelaşi timp directorul artistic al Filarmonicii şi al Operei este un muzician de prestigiu european care, încă din 1930 şi pînă în prezent, s-a afirmat în turnee internaţionale, ca şi la Festivalurile de la Bayreuth, Salzburg, Edinburg.

Programul prezentat la Ateneu a constat doar în două lucrări (ce bine !), dar de o valoare indiscutabilă şi în măsură să ilustreze posibilităţile interpretative ale orchestrei şi ale dirijorului ei.

Muzica pentru orchestră de coarde, percuţie şi celestă de Bela Bartók a fost edificatoare. În prima parte, *Fuga*, violele care au expus dintru început tema au cîntat cu căldură şi foarte unitar ; păreau un singur instrument. Intrările succesive ale vocilor s-au desfăşurat apoi în mare ordine iar dirijorul a realizat acel „climax" la care a participat întreaga orchestră precum şi *descrescendo*-ul ce i-a urmat, pînă la pianissimo final, cu gradaţii insensibile, susţinute în chip foarte organizat.

Mişcarea următoare *(Allegro)* în care diversitatea scrierii orchestrale e atît de bogată, de plină de fantezie, ne-a prilejuit să apreciem pe de o parte puritatea cîntului la cele două orchestre de coarde, cu frumoasele lor efecte de *pizzicatti*, de *staccato*, de cînt *sul ponticello*, etc. şi în acelaşi timp culorile realizate la instrumentele de percuţie — celestă, xilofon, desigur şi pian — totul net, luminos, aerat.

În *Adagio* următor, Ianos Ferencsik a relevat cu pregnanţă cunoscuta diversitate ritmică ; pe de altă parte, întreaga expresivitate a temelor de esenţă populară.

Instrumentele de culoare, aici cu rol important, s-au afirmat la modul cel mai pozitiv. În sfîrşit în final, *(Allegro molto)* unde reapar temele anterioare ale lucrării şi al căror fond de muzică maghiară se află la rafinatul nivel pe care i l-a conferit compozitorul, a imprimat momentelor de acalmie lirismul lor specific, apoi pasajelor vii ritmica sincopată tipică, de obîrşie maghiară. Execuţia a vădit din plin virtuţile muzicienilor de la coarde, de la pian şi harpă, cît şi ale celor de la percuţie.

Despre *Simfonia a II-a* de Brahms vom spune că a fost prezentată cu toată monumentalitatea cerută şi cu o claritate desăvîrşită. După nostalgica

https://biblioteca-digitala.ro

mișcare inițială. *Andantele* a fost redat moderat și cu seninătate iar *Scherzo*, jucăuș ; *Passacaglia* din final, cu o foarte corectă respectare a formei și cu multă energie. Am așteptat însă, de-a lungul lucrării, o interpretare mai bogată în nuanțe dinamice. Momentele de *piano* au fost rare. Credem că este și o problemă de obișnuință a formației cu o anumită acustică a sălii. În Brahms am avut ocazia însă să apreciem și calitățile excepționale ale lemnelor și alămurilor din orchestră. Cît privește primul cornist, acesta a învederat un sunet cald, poate, uneori, puțin întunecat, dar amploarea sa a apărut imensă ; părea un corn de pădure, un bucium care se ridica nu rareori, peste sonoritatea întregii orchestre.

Filarmonica budapestană și remarcabilul ei dirijor s-au bucurat de un frumos succes. La aplauzele susținute ale publicului au oferit, în supliment *Intermezzo* din *Harry Janos*, de Kodaly, care a devenit, putem spune, o tradiție la dirijorii unguri.

Recital Elisabeth Schwarzkopf

Seara de lied-uri prilejuită, în fine, de Elisabeth Schwarzkopf, a reprezentat unul din momentele culminative ale stagiunii curente. Celebritatea cîntăreței ne-ar fi dispensat de a o mai prezenta. Totuși... Din 1938 cînd a debutat pe scena Operei de Stat din Berlin, cariera sa artistică a însemnat o permanentă ascensiune. La început soprană de coloratură (cîntînd între alte roluri pe acela de mare extensie și dificultate al Zerbinettei din *Adriana din Naxos* de Richard Strauss) Elisabeth Schwarzkopf a devenit una dintre cele mai apreciate soprane lirice ale lumii pentru interpretarea rolurilor din marele repertoriu liric și, îndeosebi, al celui mozartian. Ea s-a afirmat permanent cu un nedesmințit succes la Scala, Viena, Covent Garden, Metropolitan, etc. etc. Cîntăreața întrunește în chip armonios însușiri vocale cardinale (justețe desăvîrșită a intonației, un colorit egal pe toată întinderea, și o înmlădiere cuceritoare, cu o înaltă capacitate expresivă). La toate acestea se cuvine să arătăm că dicțiunea sa de o claritate rar întîlnită are ea însăși muzicalitate. Prestanța și frumusețea, ținuta sa scenică maiestuoasă, sînt alte atuuri ale cîntăreței.

Elisabeth Schwarzkopf este o excepțională interpretă nu numai în roluri de operă și de operetă, dar și în acelea din cantate și oratorii. Cît privește lied-ul și îndeosebi cel german, înalta sa măiestrie ne-a fost pusă în cea mai frumoasă lumină în seara recitalului.

Cîntăreața ne-a oferit un adevărat florilegiu, alegînd mici piese cu o melodicitate foarte atrăgătoare, de Schubert, Schumann, Brahms, Liszt, Mahler și Richard Strauss. Locul cel mai de seamă l-au ocupat însă lied-urile lui Hugo Wolf (aproape jumătate din program) — ceea ce ne-a orientat și asupra preferințelor artistei.

Subliniem dintru început cîntul său susținut îndeobște în piano, nuanțele de ordinul intensității mișcîndu-se între un *pianissimo* rafinat și o *mezza-voce* fermă. Bineînțeles, nu au lipsit nici expansiunile de forță, ori de cîte ori poezia și muzica le-au cerut. Dar diversitatea modalităților interpretative ale artistei e prea bogată de sensuri, pentru a ne păstra pe pragul unor simple generalități.

Poezia sentimentală a lui Schubert, fie ea inspirată din Shakespeare *(Către Silvia)* sau din Goethe *(Suleika)* a fost exprimată cu o comunicativă emoție, emoție care avea să culmineze în *Nucul* de Schumann, lied redat cu o negrăită gingășie. Lied-ul *Cărturăreasa* de Schumann (Nu Factorița (!) cum greșit a apărut în program, greșală pe care au făcut-o de altfel și unii comentatori în presă) a fost redat cu mult spirit și vivacitate.

Cu un puternic simț al contrastelor au fost înfățișate apoi două lieduri de Brahms *(Tot mai lin coboară somnul* și *Serenada inutilă)* pentru ca în *Țiganii* de Liszt, stilul interpretării să fie în acord cu spiritul muzicii ; spre final, acel *quasi parlato* ne-a redat perfect inteligibil textul poeziei lui Lenau. A fost un mare succes. În liedul *Ca să-i cumințești pe copiii nebunateci* de Mahler, am gustat toată picanteria și vioiciunea infuzată interpretării iar lied-urile *Dimineața, Copilul meu* și *Gingășia maternă* de Richard Strauss, au fost redate cu o mare căldură a expresiei și finețe a nuanțelor. În opoziție cu primele două, foarte liniștite, ultimul a fost cîntat cu o mare vivacitate, prilejuind și momente de coloratură în care Elisabeth Schwarzkopf a strălucit cu arta-i specifică.

Dar să vorbim despre Hugo Wolf. E de subliniat că artista a ales unele lieduri în care marele compozitor, apare desigur, foarte rafinat, dar mai puțin îngîndurat, cum de pildă *Cunoști oare țara?* care a fost redat cu acute pline de lumină. În *Philine* au fost momente de cochetărie cuceritoare, iar în *Misiune*, am apreciat acea prospețime cu totul tinerească. În *Lasă-ne să dormim liniștiți*, în *Fata părăsită* ca și în *Taina*, interpreta ne-a impresionat prin puternica sa capacitate de interiorizare, de trăire adîncă a muzicii lui Hugo Wolf.

De-a-lungul întregului recital, pianistul englez Geoffrey Parson, colaborator inegalabil al cîntăreței, ne-a făcut o adevărată demonstrație de artă subtilă. Mîinile sale s-au plimbat catifelat pe clape, cu o mare distincție și discreție, făcînd o pînză sonoră de fond de o inefabilă poezie tuturor lieduriilor. El construia preludiile ce pregăteau intrarea cîntăreței, cu un tact desăvîrșit iar cînd rămînea singur, purta mai departe muzica — un adevărat ecou ce se prelungea ca un halo sonor emoționant de frumos.

A fost o seară de înaltă artă care va dăinui îndelung, sîntem siguri, în amintirea multitudinii ascultătorilor ce au participat la ea.

Ruggiero Ricci
Simfonia a XV-a de Sostakovici

Prezența violonistului de celebritate mondială Ruggiero Ricci la Ateneu, spre sfîrșitul lunii noiembrie, a constituit, indiscutabil, un eveniment. Este pentru a doua oară că marele artist se află în mijlocul nostru și de fiecare dată violonistica sa a stîrnit o puternică undă de entuziasm în rîndurile tuturor ascultătorilor.

Repertoriul său, enorm, este de o diversitate rar întîlnită iar virtuozitatea cu care îl prezintă, unică.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă ne gîndim bine, Ricci are dreptul să stea. sub raportul virtuozității, lîngă cei mai mari violoniști pe care i-am auzit în ultimii cincizeci de ani : Enescu, Kreisler, Thibaud, Menuhin, Isaac Stern, Henryk Szeryng — cu arătarea că în execuția muzicii lui Paganini rămîne deocamdată, inegalabil.

Sonata I-a pentru vioară și pian de Beethoven i-a slujit, ca să folosim un loc comun, drept... încălzire. A cîntat prima parte cu elan, cu o frazare nobilă. Aici, participarea pianistului Albert Guttman care a cîntat excesiv de puternic, l-a acoperit deseori pe violonist. Moderația acestuia în *Tema cu variații* a făcut însă — căci Guttman este un foarte bun muzician — să ne putem bucura de anumite momente realizate de-a-dreptul simfonic, de către cei doi interpreți. *Rondo*-ul a fost în nota justă, beethoveniană, cu un plus de dulceață în frazare. Tonul lui Ricci — în ciuda acelui Guarnieri pe care îl stăpînește ca nimeni, nu e prea mare.

A urmat *Sonata pentru vioară solo* de Bartok — piatra grea, de mare încercare, a tuturor violoniștilor. Au fost douăzeci de minute, de-a-lungul cărora fiecare clipă a însemnat rezolvarea cu o ușurință nebănuită, a unei probleme de mare exigență violonistică.

În *Tempo di ciaccona*, cu pronunțate intonații maghiare și caracterul bitematic al unei sonate, prima idee muzicală a fost redată cu toată severitatea cerută iar secunda, prezentată cu un lirism subțire, Ricci executînd pe ea variații de mare bravură. Cea mai complexă mișcare, Fuga, a fost redată cu o stăpînire magistrală a structurii ei contrapunctice. Execuția a fost realizată la limita superioară a bravurii. Subiectul foarte concis apărea fugărindu-se într-un joc savant, în minunatele volute sonore ale interpretului.

Impresionant a apărut apoi chipul în care violonistul a redat partea a treia a sonatei, *Melodia* care în flageolete pianissimo deștepta ecouri, uneori, de cîntec suav, pastoral ca de pe plaiuri ... Acele game suitoare și coborîtoare, în registrul supraacut, executate extrem de distinct, au vădit, o dată mai mult, facilitatea cu totul ieșită din comun a interpretului. *Finalul*, un *scherzo* în formă de *rondo* a fost redat *presto*, ca un vîrtej, cu relevarea refrenului melodios, în care se desluşeau influențele melosului popular, totul redat cu o ritmică nesecată și în arabescuri sonore seducătoare.

După *Sonata pentru vioară și pian* de Debussy, în care violonistul a diferențiat stilul primei mișcări, vii, de *Intermezzo* (unde colaborarea pianistului Guttman a apărut mult mai echilibrată ca intensitate sonoră). Ricci a cîntat partea a treia *(fantasque et léger)* ca pe o melopee orientală, rezervînd pentru *Final* toată însufleţirea cerută. Pentru încheierea recitalului, ultimele opt *Capricii* de Paganini...

Calificăm drept o mare performanță toată această salbă de piese în măsură să stîrnească și astăzi admirația și totodată stupefacția ascultătorilor.

Tot ce a pus în ele marele și diabolicul genovez, ca inspirație melodică și ca dificultate a execuției, ne-a fost redat la cel mai înalt prag al măiestriei artistice.

Vor rămîne memorabile pasaje întregi în duble și triple coarde, dar îndeosebi acele combinații uluitoare între *pizzicatti* realizate numai cu mîna stîngă și trăsăturile fulgurante de arcuș, pentru a nu mai vorbi de staccatura extraordinară, de trilurile simple și duble, etc. etc. — tot atîtea elemente de bravură fabuloasă, pe care Ruggiero Ricci le stăpînește cu o ușurință unică și cu o suplețe magică.

L-am urmărit, cîteva zile după aceea, în *Concertul al doilea în si minor*, de Paganini, cîntat cu Filarmonica sub bagheta lui Mircea Basarab. În paranteză fie spus, Paganini nu a scris decît două concerte pentru vioară și orchestră nu... cinci (cum din eroare s-a scris în program). Concertul de o afirmată cantabilitate și cu momente de mare tensiune lirică, uneori de-a-dreptul dramatică, în care e angajată și orchestra, ne-a dat prilejul să prețuim odată mai mult virtuozitatea marelui artist etalată cu deosebire în ultima parte a cărei temă o constituie vestita „La Campanella". După aceea au urmat suplimente de remarcabilă valoare : *(Sonata a III-a, „quasi una ballata"* de Ysaye, *Variații* de Paganini pe tema imnului național englez precum și *Sarabandă* și *Gigă* de Bach.

Dacă pentru unii comentatori Ricci a apărut doar un mare virtuoz, ar fi fost suficient să urmărească atent muzicalitatea, profunzimea și austeritatea cu care a redat muzica lui Bach pentru a-și da seama de pluralitatea însușirilor interpretative ale acestui incomparabil artist.

Programul concertului a mai cuprins, pe lîngă o simfonie de tinerețe de Mozart, *Simfonia a XV-a* de Șostacovici, în primă audiție. Este o lucrare de proporții mari, structurată în patru părți care beneficiază atît de talentul compozitorului cît și de bogata sa experiență creatoare. Lucrarea debutează cu o mișcare *Allegretto*, cu caracter dansant și sburdalnic, poznaș. Ritmica e de mare vivacitate, orchestrația foarte economicoasă, influențele Stravinski-Prokofiev sînt trecute prin filtrul personal al compozitorului. Se aud de pildă fragmente din uvertura rossiniană la *Wilhelm Tell* (ca la Strawinski în *Joc de cărți* din uvertura la *Bărbierul din Sevilla)*.

La un moment dat niște fluierături repetate, introduc o atmosferă oarecum grotescă. Concert-maestrul are micul său solo. Totul e foarte însufleţit. *Adagio* următor este deschis cu un solo de violoncel de mare efuzie lirică, care dobîndește după aceea unele accente funebre. Pare un cortegiu în mers. Sonorităţile, diafane sînt apoi îmbogățite în chip contrastant. Fluierăturile revin cu larma lor, după care totul se potoleste, sfîrșind ca un coral. De aceasta se leagă, fără pauză, partea a treia *Allegretto* cu alura de *scherzo* tipic șostakovician. Și aici concert-maestrul revine repetat, cu un solo liric, pătruns de căldură. Ultima parte debutează cu un scurt *adagio* sumbru, al alămurilor, după care viorile atacă o melodie lirică ; intonațiile sînt de cîntec rus dar poartă pecetea compozitorului. Melodia plimbată pe la suflători are un caracter unduitor și optimist care cuprinde toată orchestra, instrumentele de culoare fiind deosebit de folosite. Sfîrșitul este viguros, dinamic, stenic. Lucrarea dezvăluie lumnios originalitatea lui Șostakovici, în ceea ce privește structura melodică și ritmică, de asemenea orchestrația colorată, uneori redusă la un minimum de instrumente, capacitatea sa de a crea

https://biblioteca-digitala.ro

contraste viguroase și de a ține veșnic trează atenția, interesul pentru audiție. Socotim că este una dintre cele mai reușite simfonii ale compozitorului.

Subliniem cu acestea că dirijorul și orchestra ne-au restituit dincolo de o execuție foarte îngrijită, stilul specific al muzicii lui Șostakovici — ceea ce socotim că este esențial.

Oratoriul „Triumful timpului și al adevărului" de Händel la Filarmonica „George Enescu"

Filarmonica „George Enescu" depune un lăudabil efort de a oferi o stagiune cît mai bogată, mai diversă, mai plină de interes artistic. Concertele cuprind de regulă și prime audiții iar, cu concursul de data aceasta mult mai eficient dat de A.R.I.A. avem oaspeți de notorietate și de peste hotare.

În cadrul acestor strădanii se înscrie, neîndoios și prezentarea de către dirijorul Mircea Cristescu, în primă audiție, a oratoriului pentru soliști, cor și orchestră *Triumful timpului și al adevărului* de Händel. Dacă oratoriile lui Händel, au îndeobște subiecte biblice, aceasta trebuie pusă pe seama intenției compozitorului de a zugrăvi îndeobște caractere. Dar oratoriile händeliene sînt cu totul laice. Printre acestea, cel pe care l-am ascultat, lucrare de mari proporții, reprezintă o glorificare a bucuriei de viață, a triumfului adevărului, „tinerețea și veselia fiind — așa cum spune textul—adevăratele însoțitoare ale frumuseții".

Au fost mai bine de două ore de arii, recitative, duete, terțete etc. corale și părți orchestrale scrise bogat, cu somptuozitate și cu ornamentații caracteristice pentru stilul pompos al compozitorului.

Întreaga lucrare, cu simțitoare influențe italiene și franceze, cu linii melodice frumoase, armonizate în chip cu totul consonant, se desfășoară în nu mai puțin de... 45 numere, ce poartă titluri ca „adevăr", „timpul stăpînește totul", „bucuria învinge durerea" etc. De la o vreme trebuie să recunoaștem însă că acest tipic al ariilor precedate de cîteva acorduri, aproape aidoma, la clavecin, nu sînt de natură să învioreze prea mult audiția, în ciuda unor contraste de tempo, afirmate cu regularitate de la o secvență la alta. Ceea ce am apreciat în mod deosebit a fost munca de asimilare a unei asemenea uriașe „mașini" sonore în permanentă mișcare. Îndeosebi soliștii (cinci) au cîntat fie individual, fie în duete sau terțete, aproape în permanență, fiind supuși la o mare tensiune. Emilia Petrescu (soprana I) a cîntat nu numai cu apreciata-i voce pură, cristalină, dar cu inteligență și cu acele accente care vădeau adîncirea sentimentelor exprimate. Mezzosoprana Martha Kessler, foarte folosită, s-a desfășurat cu o desăvîrșită ușurință, stăpînind ireproșabil atît pasajele din registrul vocal grav cît și pe cele înalte. Tenorul George Lambrache a cîntat cu lirism și cu o ținută vocală sobră, iar basul Ionel Pantea cu gravitate și căldură. Există însă un aspect al artei lui Händel : acela al cîntului vocalizant, ornamentat excesiv, ce poate fi discutat. Ne referim la acele pasaje ale căror volute, în ha-ha-ha și he-he-he—scrise desigur în gustul timpului nu numai că au dat mult „de furcă" soliștilor dar au apărut ca o supraîncărcare, azi depășită.

O surpriză plăcută ne-a oferit (soprana a II-a), Paulina Ciocmăreanu-Stavrache pe care o ascultam pentru prima oară : voce limpede și justă, suplă și gingașă iar, la ocazie, intensă și, în general, expresivă.

Corul, dirijat de Vasile Pântea, a realizat volume sonore puternice și omogene, maiestuoase, fără ca acestea să excludă, ori de cîte ori a fost cazul, cîntul nuanțat, dinamic. Orchestra, și deseori partida violoncelelor, s-a afirmat în chip cu totul pozitiv iar organistul Iosif Gerstenengst a întărit, în stilul cerut, sonoritățile întregului ansamblu, ori de cîte ori a fost cazul, contribuind astfel la prezentarea fastuoasă a oratoriului.

Dirijorului Mircea Cristescu îi revine meritul de a fi coordonat o muncă artistică deosebită, încununată de o indiscutabilă izbîndă.

Pianista Sonia Vargas

Pianista peruviană Sonia Vargas, profesoară la școala de muzică „Manhattan" din New-York, a dat un recital cu piese foarte variate. În *Sonata în Do major* de Mozart, lucrare de dimensiuni restrînse dar de bogate idei melodice și subtile aspecte expresive, Sonia Vargas ne-a dezvăluit în primul rînd pianistica sa bine cizelată, acea tehnicitate, atît de necesară unei execuții de calitate. Aceasta nu reprezintă însă totul. Fără-ndoială că o simplă desfășurare metronomică a muzicii lui Mozart nu ar fi fost dorită, dar nici acele curioase încetiniri de tempo, care intrau în joc la răstimpuri, în primul *Allegro*, știrbind din fluența discursului muzical. *Andantele* a fost redat cu cantabilitate, cu o poantă exagerată de sentimentalism iar *Finalul* alert, vivace, a fost cel mai apropiat de stilul mozartian.

Interpretarea primei părți a *Sonatinei* de Ravel realizată cu picanterie, am spune chiar cu incisivitate, a făcut loc *Menuetului* căruia pianista i-a imprimat grație ; am fi dorit să deslușim totuși și acea nostalgie, acea ușoară melancolie pe care i-a comunicat-o compozitorul. *Finalul* a fost redat cu elan, cu însuflețire.

Fidelă muzicii sud-americane, Sonia Vargas nu a omis să prezinte mai întîi o piesă de Heitor Villa-Lobos, care a folosit îndeobște folclorul patriei sale. Această lucrare intitulată *Impressoes seresteiros* ne-a apărut însă înrudită mai degrabă cu muzica lui Rachmaninov decît cu muzica populară braziliană.

Am ascultat, de asemenea o piesă scurtă, dinamică, tumultuoasă, de Alberto Ginastera, compozitor argentinian de notorietate care îmbină o tehnică mai mult sau mai puțin modernă cu anumite tradiții naționale.

Piesa de rezistență majoră, lăsată pentru încheierea recitalului, a fost, indiscutabil, *Sonata în si minor* de Liszt, cînd pianista, concentrată, interiozată a cîntat nuanțat și expresiv, reliefînd bogatul conținut emoțional al lucrării.

Tenorul George Francis Densiu

De aproape un deceniu, tenorul de origine română George Francis Densiu, din Cleveland, vine periodic în țara noastră unde concertează și totodată studiază arta cîntului.

https://biblioteca-digitala.ro

În cadrul manifestărilor artistice și culturale care au loc la Biblioteca americană, el ne-a prilejuit recent o audiție cu arii din marele repertoriu liric cît și din unele comedii americane de mare popularitate. Înzestrat cu o voce deosebit de puternică, în același timp justă sub raportul intonațional, dispunînd de o dicțiune foarte clară, tenorul Densiu acompaniat de pianistul Andrei Kovacz a interpretat, cu avîntată participare emoțională mai întîi unele arii celebre din *Tosca* (E lucevan le stelle), *Otello* (Non mi tema) *Paiațe* (Vesti la giubba) ș.a., dovedind disponibilități vocale demne de luat în seamă. Este ceea ce l-a și determinat să se orienteze tot mai mult către opera clasică. În acest scop, fiecare vizită a sa în România reprezintă o verificare a vocii și un studiu serios, de perfecționare, cu profesorul Mihail Vasilopol a cărui metodă constă într-o cît mai bună educare a mușchilor ce reglează respirația cîntărețului și stabilirea unei optime impostații a vocii.

În cadrul concertului dat la Biblioteca Americană, George Francis Densiu a prezentat apoi, acompaniat de o mică formație condusă de artistul emerit Sile Dinicu, o seamă de arii din unele lucrări muzicale de largă popularitate *(Oklahoma, My Fair Lady, West side story* ș.a.) obținînd un succes dintre cele mai frumoase, subliniat de marele număr al celor participanți cu aplauze îndelungate. Cîntărețul, care s-a afirmat în S.U.A. într-o seamă de roluri din operetele clasice și moderne, s-a dovedit un remarcabil interpret, în măsură să creeze un adevărat spectacol, viu, interesant, plăcut.

Am avut în același timp satisfacția de a-l urmări pe dirijorul și compozitorul Sile Dinicu și în calitatea sa de excepțional pianist. Sile Dinicu a tratat pianul de-a dreptul orchestral. Anumite cadențe, ritmica infailibilă a mîinii stîngi și acele accentuări, la răstimpuri, pe timpii tari, sincopele cu care agrementa jocul său subtil, au imprimat și micului dar excelentul său grup (Sandi Avramovici — chitară, Dan Dumitriu — chitară bas și Dorin Danciu — baterie) un *swing* în perfectă concordanță cu interpretările de bogată varietate și spectaculozitate ale lui George Francis Densiu. A fost o seară de colaborare rodnică româno-americană și pe tărîmul artei.

J.-V. PANDELESCU

Fernand Quattrocchi Aurelian Octav Popa

Dirijorul francez Fernand Quattrocchi și-a început programul concertului realizat la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii cu *Burlesca* de Mihail Jora, lucrare care confirma o dată mai mult (în 1949, la un an după apariția primului caiet al spiritualelor *Poze și Pozne* pentru pian) înclinația autorului pentru evocarea muzicală a diferitelor categorii ale umorului. Fără a putea fi rînduit printre creațiile de căpetenie ale maestrului necontestat al liedului și al baletului românesc, *opus*-ul acesta se reascultă oricînd cu plăcere, vădind diversitatea și robustețea paletei orchestrale joriene.

Un caracter oarecum inedit l-a avut următoarea lucrare înscrisă pe afiș, *Concertul pentru clarinet și orchestră* de Paul Hindemith, a cărui audiere o datorăm desigur includerii acestei creații în repertoriul eminentului nostru clarinetist Aurelian Octav Popa. Hindemith a avut o înclinație deosebită pentru genul concertant, dovadă numeroasele sale realizări în acest domeniu, consacrate celor mai diverse instrumente solistice (pian, vioară, violă, viola d'amore, violoncel, clarinet, corn, trompetă, fagot, harpă, orgă). *Concertul pentru clarinet*, scris în 1947 și dedicat celebrului clarinetist de jazz Benny Goodman, apare caracteristic pentru orientarea compozitorului, de a porni întotdeauna de la practica interpretativă (să nu uităm că Hindemith a fost el însuși, ani de zile, un foarte apreciat violist, la început în orchestra Operei din Frankfurt pe Main, apoi în celebrul cvartet de coarde Amar și în cele din urmă virtuos concertist). O dovadă în acest sens o constituie spirituala temă din partea I a Concertului, oferind solistului prilejul de a-și etala măiestria și simțul umorului pe parcursul unui „ambitus" de peste două octave. Specificul instrumentului solist este de asemenea valorificat cu mult rafinament și în partea a III-a *(Ruhig* = Liniștit), unde cantilena clarinetului apare însoțită — în lunga concluzie *pianissimo* — mai întîi de două, apoi de patru viori soliste, care țes o ornamentație cromatică plină de delicatețe. Aurelian Octav Popa a fost, ca întotdeauna, la înălțimea renumelui cucerit : a fost plin de fantezie și de vioiciune în părțile mișcate, impresionînd prin diversitatea sonorităților și a mijloacelor de expresie puse în acțiune, dar a știut să pună în valoare și cantabilitatea caracteristică a instrumentului său.

Pentru a putea aprecia în mod concludent posibilitățile dirijorului, am așteptat cu interes lucrarea de încheiere a programului, *Simfonia în re minor* de César Franck. Fernand Quattrocchi a realizat într-adevăr o versiune fluentă a celebrei lucrări, scoțînd în relief anumite momente spectaculare, puternic sculptate și bogate în contraste expresive. Ceea ce a lipsit în interpretarea sa, a fost însă preocuparea de a alia robustețea energică unei serenități meditative, atît de caracteristice melosului franckian. Ideea, atît de des enunțată în legătură cu această lucrare, că ne aflăm, în fond, în prezența unei piese pentru orgă amplificată și transpusă la dimensiunile orchestrei simfonice, nu a părut să stea la baza concepției interpretative a dirijorului francez. Este păcat că, în felul acesta, magnifica simfonie a lui Franck nu și-a găsit climatul adecvat, îmbinare remarcabilă de simplitate, noblețe și fervoare. S-ar putea ca, temperamental, Fernand Quattrocchi să fie înclinat către alte stiluri muzicale, care să nu implice preocupări introspective. Dar aceasta rămîne să ne-o confirme o eventuală viitoare întîlnire cu șeful de orchestră oaspete.

Iosif Conta Silvia Marcovici

Un program reunind trei lucrări selecționate dintre creațiile reprezentative ale secolului XX, — iată dificila sarcină pe care și-a asumat-o Iosif Conta pentru a demonstra o dată mai mult afinitatea sa și a instrumentiștilor Orchestrei simfonice a Radio-

https://biblioteca-digitala.ro

televiziunii cu muzica contemporană. Prezența pe afiș — alături de Béla Bartók și de Arthur Honegger — a numelui lui Constantin Silvestri nu a avut în nici un caz semnificația unei prezențe formale românești în această ilustră companie, căci nu ezităm să considerăm *Preludiul și Fuga (Toccata)* demne să figureze alături de cele mai valoroase lucrări scrise în perioada interbelică pe plan internațional. Convingerea aceasta, pe care ne-o formasem de la prima audiție a *Dipticului* lui Silvestri, ne-a fost întărită cu prisosință la concertul de care ne ocupăm. Am avut impresia netă că Iosif Conta s-a identificat într-o asemenea măsură cu lucrarea, încît i-a pus în valoare toate virtualitățile expresive, ca și cînd la pupitru s-ar fi aflat compozitorul însuși. Virtuozitatea colectivă a orchestrei, pe care Conta a știut s-o determine și s-o stimuleze, a caracterizat din plin *Fuga,* realizată cu un nerv irezistibil, pe fondul unei construcții de mare strictețe a formei.

Aceeași profundă înțelegere a textului muzical a definit și interpretarea *Simfoniei nr. 3 (Liturgica)* de Arthur Honegger, căreia Iosif Conta i-a pus în valoare întreaga bogăție de idei, exprimînd cu o deplină forță de convingere zbuciumul unei lumi devastate de un război pustiitor, dar și nădejdea într-un viitor luminos. Concluzia *Simfoniei* — în care, după un *climax* impresionant, răsună *subito piano* un coral auzit parcă din depărtări, urmat de solo-urile succesive ale violoncelului, viorii, flautului piccolo și din nou ale viorii *perdendosi* pînă la stingerea definitivă a sunetului — a evocat acea liniște interioară, pe care compozitorul a dorit-o unei omeniri eliberate de spectrul unui nou război. Realizarea la un înalt nivel a atmosferei deosebit de sugestive a acestui final a constituit unul din momentele culminante ale serii.

Între cele două puncte extreme ale programului, ni s-a oferit încă un prilej de înalte satisfacții artistice prin tălmăcirea unei pagini de mare răsunet a literaturii concertante a veacului nostru : *Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră* de Béla Bartók. Determinant pentru succesul lucrării a fost aci aportul solistic : Silvia Marcovici a cîntat cu o asemenea pasiune sinceră, cu atît temperament năvalnic, scoțînd la iveală căldura liniilor melodice și strălucirea ritmurilor dansante, încît dificultățile tehnice extraordinare ale partiturii au părut inexistente. Surpriza a fost cu atît mai mare, cu cît ni se părea că Silvia Marcovici se simte la largul său mai ales în repertoriul romantic. Realitatea a dovedit însă multilaterala capacitate de cuprindere stilistică a acestei deosebit de înzestrate violoniste. Interpretînd muzica lui Bartók din punctul de vedere al unui om tînăr, ea ne-a oferit o viziune nouă, de mare forță atractivă, a concertului, făcîndu-ne să înțelegem aprecierile entuziaste pe care le-a obținut în străinătate, cu prilejul execuției acestei lucrări. Alături de solistă, orchestra și dirijorul s-au aflat din nou la înălțimea așteptărilor, scoțînd în evidență densitatea prelucrării polifonice a temelor și strălucita artă contrapunctică bartókiană.

A fost, în mod indiscutabil, un concert remarcabil în totalitatea lui, poate unul dintre cele mai reușite concerte audiate la Radio în anii din urmă. Și a fost o dovadă peremptorie că Iosif Conta pășește ferm pe drumul unei autoperfecționări constante, care-i permite să obțină realizări de o ținută tot mai elevată.

Francesco de Masi
Erdelyi Csaba

Discipol al lui Paul von Kempen și Franco Ferrara, dirijorul italian Francesco de Masi și-a început concertul la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii cu *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu. A fost o execuție bogată în nuanțe dinamice puternic contrastante, dar care s-a caracterizat totodată și printr-un contrast accentuat al tempilor, prima parte fiind cîntată extrem de rar, iar finalul extrem de rapid. Este o viziune dirijorală posibilă, căreia lucrarea i-a rezistat cu succes, fără a pierde nimic din strălucirea ei policromă.

Karl Stamitz, pionierul vestitei școli de la Manheim, este o raritate în programele stagiunilor noastre muzicale. Cu atît mai mult am apreciat inițiativa lui Erdelyi Csaba — virtuoz maghiar al violei, cu o platformă internațională remarcabilă în ciuda tinereții sale (participare la festivalul „Menuhin", prezență în concertele Orchestrei scoțiene B.B.C., premii internaționale la Budapesta și Londra) — de a interpreta *Concertul pentru violă și orchestră în Re major, op. 1* al preclasicului ceh. Erdelyi Csaba s-a dovedit, într-adevăr, a fi un instrumentist solid, precis, cu ton nobil, preocupat înainte de orice de reliefarea substanței muzicale a piesei interpretate. Lucrarea în sine ni s-a părut interesantă pentru epoca de zămislire a stilului concertant clasic, deși n-a oferit solistului posibilități prea ample de afirmare, în afara aprofundării stilului și a evidențierii unei muzicalități cu adevărat remarcabile.

Simfonia nr. 40 în sol minor, KV 550 de Mozart, cu care a continuat programul, a beneficiat de o interpretare scrupuloasă sub raportul justeței tempilor și a preciziei intrărilor. Au lipsit însă elocința, forța expresivă, temperatura înaltă, fără de care această capodoperă mozartiană pare mai degrabă inflexibilă, decît impetuoasă și emoționantă. În concluzie, uvertura operei *Vecerniile siciliene* de Verdi a dat prilejul orchestrei să-și etaleze calitățile de virtuozitate colectivă într-un opus nu prea reprezentativ pentru geniul verdian. Structura de ansamblu a programului ni s-a părut de o eterogenitate prea puțin recomandabilă (uvertura lui Verdi după sublima *Simfonie în sol minor* de Mozart, iată o succesiune de un gust îndoielnic). În ce privește virtuțile artistice ale dirijorului Francesco de Masi, concertul nu a avut un caracter întru totul concludent. S-ar putea ca alegerea pieselor să nu fi fost cea mai fericită pentru a-i pune în valoare însușirile. Rămîne să ne formăm o opinie definitivă cu un eventual viitor prilej.

https://biblioteca-digitala.ro

„Orfeu" de Monteverdi

După ce, în martie 1972, Radioteleviziunea ne-a oferit în concert public capodopera tîrzie a lui Claudio Monteverdi *Încoronarea Poppeei**), iat-o în acest noiembrie 1973 continuînd actul de cultură al prezentării momentelor de răscruce din istoria operei prin programarea, în cadrul „stagiunii lirice", a lucrării datorită căreia, în 1607, noul gen de teatru muzical, abia creat în perioada anilor 1594—1600, avea să cunoască prima sa reformă : opera *Orfeu* de Monteverdi. După încercările timide ale lui Peri si Caccini, de a reînvia drama antică, Monteverdi realizează aci transformarea hotărîtă a operei în așanumita „dramma per musica". În acest scop, el înlocuiește monodia predecesorilor săi printr-un recitativ plin de forță de expresie, subordonînd muzica cerințelor dramaturgiei scenice. Totul servește, într-adevăr acestui scop unic : vocea omenească (uneori cu ornamente de coloratură, alteori fără ele), ca și instrumentele, concepute cu o funcție coloristică extrem de diferențiată, în raport cu situația dramatică. Trăind în perioada mutației stilistice de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea, Monteverdi stăpînea deopotrivă stilul polifonic al epocii imediat anterioare și noul stil monodic (Ars nova) al cărui principal exponent era. În felul acesta, opera *Orfeu,* scrisă exact în anii de interferență a celor două stiluri, le cuprinde pe amîndouă (mai ales în paginile corale). Sub numeroase aspecte, dar mai ales sub acela al bogăției conținutului de sentimente și al oglindirii acestora prin mijloacele specifice ale teatrului liric, *Orfeu* constituie piatra de hotar, de la care se poate vorbi de genul operei în înțelesul modern al termenului. Nu întîmplător unii muzicologi **) stabilesc înrudiri între Monteverdi și Puccini, doi compozitori care — la distanță de trei secole ! — au înțeles că trebuie să așeze pe primul plan intensitatea dramatică, transformînd cuvîntul în melodie pe baza muzicalității firești a limbii italiene.

Prezentarea operei lui Monteverdi în instrumentația originală ridică astăzi dificultăți adeseori insurmontabile. Cine poate să procure în zilele noastre toate acele flautini, cornetti, contrabassi da viola, chitarroni, harpa doppia, cetteroni, organi di legno, violini piccoli și altele, care se foloseau la începutul secolului al XVII-lea ? Cu eforturi considerabile, asemenea instrumente sînt uneori concentrate — prin împrumuturi din diferite muzee ale lumii — în studioul unei case de discuri doritoare să înregistreze opera cu instrumentația strict autentică. Așa a procedat, de pildă, firma „Telefunken" cînd a înregistrat în 1969 capodopera lui Monteverdi cu formațiile „Cappella antiqua" din München si Concentus musicus" din Viena, sub conducerea dirijorului Nikolaus Harnoncourt. În concertele publice se folosesc însă alte versiuni, care apelează la orchestra modernă, completată cu unele instrumente de epocă. În felul acesta s-a prezentat *Orfeu* și de către Radioteleviziunea noastră, utilizîndu-se o prelucrare pentru obișnuita orchestră de studio, cu adăugirea unor instrumente ca blockflöte, viola da gamba, lăută, clavecin și orgă. Evident că imaginea sonoră s-a îndepărtat de cea autentică. Dar în linii mari scopul a fost atins : opera lui Monteverdi a putut fi urmărită în toată splendoarea ei, de la început pînă la sfîrșit.

Meritul principal îi revine din nou lui Ludovic Baci, același care ne-a prilejuit și audierea *Încoronării Poppeei,* ca și a unei alte opere de Monteverdi, *Întoarcerea lui Ulise în patrie.* Sub conducerea lui, Orchestra de studio a Radioteleviziunii a asigurat, cu o deplină înțelegere stilistică, latura instrumentală a lucrării. O contribuție de seamă a fost adusă de formația camerală a Corului „Gavriil Musicescu" al Filarmonicii din Iași, pregătit de Ion Pavalache cu o remarcabilă muzicalitate. Centrul de greutate al realizării a înclinat însă de partea soliștilor vocali, care au depus eforturi mai mult decît lăudabile pentru studierea partiturilor lor, adeseori de un înalt grad de dificultate. În general, vocile au fost conduse în așa fel, încît tensiunea dramatică s-a obținut fără ca o exaltare dramatică neconformă cu stilul epocii să tulbure țesătura operei. În rolul titular, tenorul englez Nigel Rogers — fost discipol al lui Peter Pears și apoi specializat în domeniul liedului și al oratoriului — a demonstrat din primul moment o concepție plină de noblețe pentru ca, începînd cu actul al III-lea, să ne uimească prin virtuozitatea înfloriturilor de coloratură vocală, îmbinate cu o impresionantă forță de expresie dramatică. Dintre ceilalți soliști vocali — în afară de Emilia Petrescu, ca totdeauna de o înaltă ținută stilistică, în dublul rol Euridice și La musica —, s-au mai remarcat mezzo-soprana Mihaela Mărăcineanu, de asemenea în două roluri (Mesagera și Speranța), ambele cîntate cu voce amplă și temperament dramatic, apoi cuplul tenorilor Szilágyi Zsolt și Vladimir Deveselu, în duete interpretate cu mult rafinament și gust artistic, contra-tenorul Mircea Mihalache, basul Dan Mușetescu, soprana Georgeta Stoleru. A fost o seară care a prilejuit publicului satisfacția de a face cunoștința unei lucrări epocale, atestînd peste secole, geniul lui Claudio Monteverdi, omul care a dat operei noile sale dimensiuni acum mai bine de 350 de ani !

*) A se vedea revista MUZICA nr. 4 din aprilie 1972.
**) A se vedea „Claudio Monteverdi" de Marianne Pándi, Editura muzicală, 1963, pag. 62.

Orchestra de cameră a Radioteleviziunii

Iată un titlu mai potrivit decît acela — mult prea lung și prea complicat — de „Orchestra de cameră a Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii", pe care l-a adoptat formația constituită, în cursul stagiunii trecute, din instrumentiști tineri, dornici să activeze deopotrivă în noul colectiv cameral și în orchestra mare simfonică. După un prim concert, susținut în aprilie 1973 mai mult cu acompaniamente de lucrări concertante, ansamblul s-a prezentat din nou în fața publicului, de această dată cu un program Händel — Mozart, cuprinzînd — alături de două concerte instrumentale — cîteva piese simfonice propriu-zise. La pupitru s-a aflat iarăși Petre Bocotan, inițiatorul și animatorul formației, care a vădit încă de la primul concert reale însușiri dirijorale și mai cu seamă bun gust muzical, educat pe parcursul îndelungatei sale activități ca oboist în Orchestra simfonică a Radioteleviziunii.

https://biblioteca-digitala.ro

În prima parte a programului, dedicată lui Händel, colectivul a parcurs cu succes paginile *Passacagliei în sol minor* și îndeosebi ale binecunoscutului *Concerto grosso în re minor op. 6 nr. 10*, realizate cu o dozare precisă a sonorităților, de la *pianissime* delicate, uneori prin creșteri dinamice spectaculoase, spre plenitudinea *tutti*-urilor. S-a făcut astfel încă o dată dovada că muzica de largă respirație a lui Händel nu necesită neapărat formula simfonică, ci că un efectiv redus poate să-i pună tot atît de bine în valoare inepuizabila invenție melodică și măreția edificiilor sonore, dacă — așa cum s-a întîmplat în cazul de față — știe să îmbine echilibrul general al interpretării cu reliefarea, în limitele stilului epocii, a temelor händeliene, de o nobilă simplitate. Reușita este a întregii formații, dar în primul rînd a lui Petre Bocotan, care a știut să impună instrumentiștilor însușirea de a cînta „cameral". Unica rezervă pe care o formulăm în privința sa este că în pasajele de *forte* și *fortissimo* folosește o gestică exagerată în raport cu dimensiunile reduse ale colectivului său, care cuprinde în fond doar 17 persoane. Este de asemenea regretabil că pentru alcătuirea programului nu s-a recurs exclusiv la orchestrații originale, știut fiind că transcripțiile, oricît de abil realizate, denaturează intențiile inițiale ale compozitorului. Este cazul *Passacagliei*, la origine partea finală a *Suitei nr. 7 pentru clavecin*, dar și a *Concertului pentru trombon și orchestră*, conceput de Händel pentru oboi și orchestră. Apare evident că între sonoritatea oboiului și cea a trombonului nu poate exista nici o comparație, pentru a justifica o asemenea mutație. Poate doar sărăcia repertoriului concertant al trombonului să constituie o explicație, alături de dorința de a pune în valoare calitățile cu adevărat remarcabile ale tînărului trombonist Marin Soare, care a realizat performanța de a prezenta inspiratele linii melodice händeliene cu o puritate și o agilitate rar întîlnite la cei ce mînuiesc acest greoi instrument. În mod deosebit am apreciat suflul său, cu ajutorul căruia a izbutit să enunțe frazele largi ale *Largo*-ului.

În partea de program dedicată lui Mozart, ni s-a oferit prilejul, destul de rar întîlnit în viața noastră muzicală, de a asculta *Simfonia concertantă pentru vioară, violă și orchestră în Mi bemol major KV 364*, ultima contribuție mozartiană la literatura concertantă pentru instrumente de coarde (scrisă în 1780). În această lucrare, de o fericită inspirație melodică, părțile solistice au fost deținute cu multă acurateță și muzicalitate de cuplul format din violonistul francez Patrice Fontanarosa și violistul Filarmonicii bucureștene, Georges Otto Roth. A fost o interesantă ocazie de a ne reîntîlni cu valorosul artist oaspete care cucerise în 1964 laurii concursului internațional „George Enescu", pentru a se distinge în anul următor la concursul „Marguerite Long — Jacques Thibaud" și a primi, în 1972, Marele premiu „George Enescu" al S.A.C.E.M. din Paris. Practicînd în mod curent muzica de cameră în cadrul „Trioului Fontanarosa", Patrice Fontanarosa se impune prin frumusețea sunetului, siguranța atacului, deplina muzicalitate, care vădesc formația sa la școală camerală. Aceleași însușiri le-a prezentat și Georges Otto Roth, la rîndul său un muzician deprins cu stilul muzicii de cameră. Împreună, ei au cîntat într-o manieră deopotrivă spontană și relaxată, care a făcut farmecul acestui moment culminant al serii.

În încheiere, Petre Bocotan a avut curajul să reia *Simfonia nr. 1 în Mi bemol major, op. 16* de Mozart, după ce Carlo Zecchi o dirijase în stagiunea trecută. Îndrăzneala i-a fost răsplătită de o execuție pusă la punct, în cursul căreia lucrarea copilului genial la 8 ani a răsunat cu supletea și eleganța impuse de stilul mozartian. A fost, în ansamblu, o certă reușită, care ne determină să nădăjduim o grabnică reîntîlnire cu acest colectiv talentat și cu entuziastul său dirijor.

Edgar ELIAN

Seară de cameră „Schubert" în interpretarea cvartetului „Universitas"

Deși activitatea muzicală camerală a fost — în ultimii 10—12 ani — deosebit de efervescentă la noi în țară, totuși este foarte dificil să ne reamintim un debut atît de prestigios al unei formații camerale restrînse, debut similar prin valoarea afirmărilor cu cel al cvartetului „Universitas".

În vara trecută, fiind încă studenți, cei patru interpreți cuceresc primul premiu la concursul de muzică de cameră de la Brașov. Actualmente doi dintre aceștia — violonistul Alexandru Gavrilovici și violistul Vladimir Mendelsohn sînt, poate, cei mai talentați profesioniști în generația lor iar violonistul Petru Agoston și violoncelistul Mirel Iancovici, studenți în ultimul an al Conservatorului bucureștean, nutresc îndreptățite disponibilități solistice.

Ceea ce impresionează în primul rînd în cîntul celor patru muzicieni este nivelul profesional aparte, în adevăr de excepție de la care se abordează opusul interpretat.

De aici decurge, în mod firesc, seriozitatea atitudinii interpretative și — aș îndrăzni să spun — chiar maturitatea acesteia. Pentru că — se poate afirma fără echivoc — ținuta interpretativă a *Cvintetului în Do major, cu două violoncele*, de Schubert, era demnă de cele mai prestigioase scene de concert. Sonoritatea de ansamblu — atent cultivată — este maleabilă, în același timp fermă, inteligent condiționată de densitatea expresiei. Și tocmai această continuitate a expresiei — orientată la Schubert, în special, pe planul melodic — a constituit preocuparea esențială a primului violonist, Alexandru Gavrilovici, un real spirit analitic, un gînditor eficient al

https://biblioteca-digitala.ro

discursului muzical. Alături de acesta, violonistul Petru Agoston echilibrează funcțional afirmările de tip solistic cu necesitățile ansamblului cameral.

O mențiune specială trebuie acordată grupului coardelor grave-violistul Vladimir Mendelsohn și violoncelistul Mirel Iancovici, apropiați temperamental, etalînd cu bun gust și distincție o consistență emoțională impresionantă.

Și, cu toate că *Cvartetul în la minor* a fost, în prima parte a concertului, mai timid rostit, seara de muzică de cameră „Schubert" — la reușita căreia și-a dat concursul și talentata violoncelistă Gabriela Constantin — a constituit una dintre manifestările camerale importante ale primei părți a stagiunii bucureștene de concert.

Dumitru AVAKIAN

Tineri interpreți

Încercînd să se înscrie în tradiția concertistică bucureșteană, Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și-a ales ziua de luni pentru a programa manifestările muzicale ale orchestrei de Studio. Concertele săptămînale, prezentate cu regularitate, au început să-și cîștige prestigiu și public, constituind un excelent prilej de afirmare pentru tinerii muzicieni ce studiază pe băncile școlii superioare de muzică din Capitală.

Simfonicul din 17 decembrie ne-a propus o reîntîlnire cu Cristian Brâncuși, student în anul III la dirijat orchestră, tînăr șef de orchestră în devenire, pe care am mai avut ocazia să-l urmărim în stagiunea trecută. Remarcam atunci la Cristian Brâncuși supletea gîndirii, claritatea construcției dar și timiditate în contactul cu aparatul orchestral, această timiditate creînd dificultăți în exprimarea intențiilor muzicale. Recentul concert ne-a adus în față un dirijor în devenire, aproape complet dezbărat de trac, care se impune deja orchestrei. Interpretarea *Simfoniei a VII-a* de Beethoven a avut indiscutabile momente de forță, orchestra fiind antrenată într-un final fulminant. Sigur, Cristian Brâncuși reușește deja să domine orchestra și pe sine însuși ; totuși este evident el mai are de parcurs pași către maturizarea talentului său căruia trebuie să i se adauge experiența și rutina (în sensul bun al cuvîntului). În *Rapsodia I* de Enescu gîndirea tînărului dirijor și-a manifestat personalitatea prin alegerea unor tempi diferiți de cei consacrați, din păcate asamblajul acestui mozaic muzical, care se cheamă *Rapsodia în La*, a avut unele imperfecțiuni datorită unor rigidități în gestică.

În fine, demnă de menționat colaborarea echilibrată cu solista *Concertului pentru pian în Re* de Mozart. Tînăra Judith Bajusz a cîntat în general curat, cuminte cu unele inadvertențe stilistice însă (remarc absența stacattelor din motivul 2 al părții mediane, stacatte ce dau mult farmec prin opunerea cu motivul unu, ce se cîntă legat). Poate dacă ar îndrăzni ceva mai mult reușita ar fi mai mare.

Un ultim cuvînt despre orchestră, promptă și atentă. Păcat că suflătorii, în ciuda efortului dirijorului, au cîntat uneori prea tare.

Dan BUCIU

Pianistul Dan Atanasiu

În cadrul ciclului intitulat „După-amiezile muzicale ale tineretului", excelentă acțiune inițiată de Filarmonica bucureșteană, menită să asigure tinerilor interpreți, „speranțe" ale solisticii vocal-instrumentale de mîine, duminică de duminică, în primul rînd confruntarea cu publicul ca și acomodarea cu podiumul de concert, am urmărit cu mult interes evoluția pianistului Dan Atanasiu, într-un recital cuprinzînd lucrări de Beethoven, Chopin, Enescu, Prokofiev.

Născut în anul 1955 la Timișoara, Dan Atanasiu este elev al liceului de muzică din Galați la clasa de pian a profesoarei Eliza Radu. Paralel, frecventează cursul de îndrumare metodică al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, condus de profesoarele Ana Pitiș și Ioana Minei. În anul 1969 a obținut premiul I la Festivalul Republican. În 1973 a urmat cursurile de vară de la Praga sub îndrumarea reputatului pedagog prof. Rauch, figurînd în programul concertului final de închidere a cursurilor, pe podiumul Palatului Wallenstein. În țară a susținut concerte și recitaluri în orașele Ploiești, Satu Mare, Galați, Brașov, iar în Capitală a apărut ca solist al Orchestrelor Filarmonicii și Radioteleviziunii.

Programul prezentat (*Sonata op. 101, în La major* de Beethoven, *Sonata în si bemol minor op. 135* de Chopin, *Sarabanda* de G. Enescu și *Toccata* de Prokofiev), ne-a dezvăluit din plin reale însușiri solistice de care dispune tînărul pianist Dan Atanasiu : sunetul clar, conturat cu fermitate, conciziune în frazare, intuirea anticipativă a discursului și precizie în atac, muzicalitate, un mănunchi de certe calități ce nu au putut fi umbrite în nici un caz de cele cîteva inegalități, de o nejustificată pripeală în succesiunea desfășurării pieselor recitalului, aproape fără respiro de la o lucrare la alta, care-au fost determinate de o la fel de nejustificată dar vădită emotivitate.

Neîndoios, Dan Atanasiu, care la numai 14 ani cucerea laurii prestigiosului Concurs Republican, al cărui drum artistic s-a conturat cu seriozitate, pasiune și dăruire și care se pregătește intens pentru încă o treaptă în cariera sa solistică, ne va oferi încă multe alte prilejuri de „bucurie a muzicii".

Constantin RĂSVAN

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica la Brașov

În curs de a-și definitiva efective artistice serioase și un apreciabil cerc de adepți în domeniul muzicii de cameră, Brașovul și-a întîrziat anul acesta o parte din reconfirmările așteptate pe linie extrasimfonică. Excepțiile, excelente de altfel, vor fi toate notate în cronica de față.

Concertul simfonic de deschidere a fost închinat muzicii lui George Enescu.

Am reascultat cu acest prilej cu reîmprospătată încîntare ce-mi regăsesc întotdeauna de cîte ori o ascult, minunata *Suită în Do major, a doua, op. 20*, în care nu știi ce să îndrăgești în primul rînd ; farmecul, noblețea, plenitudinea ideilor, poezia cuceritoare a graiurilor orchestrei, luminozitatea de templu antic a întregului edificiu sau belșugul de vibrație sufletească ce se revarsă din această muzică marcată cu pecetea genialității.

Dirijorul Ilarion Ionescu-Galați și-a însușit adeziunea totală a plinului orchestral la simțitele sugestii pe care le-a dat de la pupitru, obținînd înfățișarea Suitei în deosebit de frumoase condițiuni.

În concertele următoare s-au succedat și alte pagini de muzică simfonică din cele rămase definitiv în repertoriu și a căror revenire prin programe e firească și binevenită.

Astfel a fost *Concertul pentru orchestră de coarde* de Ion Dumitrescu, o limpede pildă de intensitate, de trăire a caracterelor esențiale și specifice ale melosului românesc, unită unui dar al frazei de respirație largă și de nescăzută expesivitate și al păstrării intacte a accentului spontan chiar de-a lungul unei opere al cărei complex nu este și nu poate fi niciodată improvizat.

Dirijorul I. Ionescu-Galați i-a găsit ecoul așteptat în rîndurile orchestrei și ale publicului.

Acestor însemnate afirmări trebuie alăturate acelea date de dirijorul Mircea Lucescu altor valoroase lucrări românești. Astfel a fost : *Simfonia cantabile* de Theodor Grigoriu. Scrierile acestui compozitor nu sînt prea numeroase dar nici una din ele nu bătătorește un loc precercetat de alta, fiind fiecare de un gînd creator de perspectivă independentă și răspunzînd unui țel aparte cugetat, urmat și realizat pînă la capăt.

Fără contraziceri sau mixtură stilistică, fără laboriozități, într-o orchestrare aderentă conținutului tematic, chiar în intervențiile timbrice mai puțin de prevăzut, *Simfonia cantabile* a lui Theodor Grigoriu, ca fiecare din operele sale, confirmă o adîncă muzicalitate și o mînă de lucru sobră, sigură și degajată.

Dirijorul Mircea Lucescu a dat o justă și cuprinzătoare traducție interpretativă, evocatoare și comunicativă, *Uverturii Naționale Moldave* de acum peste un secol și un pătrar de secol al lui Alexandru Flechtenmacher, unul din cei mai inimoși și mai activi precursori în căutarea de sincer elan a introducerii caracterului folcloric în compoziția cultă românească.

Concis și detașat în îndemnurile baghetei sale, concentrat în conturarea sensului muzical, dirijorul Paul Popescu a reliefat și caracterizat reușit cele *Două schițe* ale lui Theodor Rogalski, nepălite sub zecile de ani depănați de la scrierea lor, pe atunci, surprize de adevărată vîlvă, astăzi piese de valoare consacrată din zestrea perpetuă a creației noastre.

La activul de prim plan al realizărilor de succes remarcabil a celor trei dirijori citați pînă acum și ale întregii orchestre, se cade a nu uita să înscriem *Simfonia I* de George Enescu, (I. Ionescu-Galați), *Simfonia a III-a* de Brahms (Mircea Lucescu) și simfonia *Din lumea Nouă* de Dvorak (Paul Popescu).

Un concert extraordinar a făcut aplaudată la Brașov „Orchestra de Stat din Atena", grupare ce dispune de o deosebită calitate sonoră, stilizări armonioase și o capacitate instrumentală colectivă care s-a relevat cu precădere în redarea unei capodopere de amploare : *Simfonia* de César Franck. În *Concertul* de Manolis Kalomiris, de o scriere înflăcărată și agitată, reflectînd adesea caracteristicile elementelor populare eline, solistul Aris Garufalis a contopit orchestrei, cu puternică bravură, rafalele pianului făcute să mărească strălucirea întregii compoziții, alternate uneori cu momente de reculeasă cantilenă, prea curînd întrerupte de noi furtuni de sunete. A dirijat Andreas Paridis, muzician de încercată măiestrie și autoritate și director al Orchestrei de Stat din Atena. Un foarte bun concert simfonic a aparținut dirijorului german Dieter Noll. *Simfonia a IV-a* de Beethoven, articulată fără exces dramatic dar în chip impresionant prin dinamism interior, continuitate constructivă și accent uman simplu și profund și *Simfonia a V-a* de Șostakovici în care capriciile unei inspirații de nestînjenită abundență și puterea de viață ce o însoțește necontenit au fost intens puse în valoare și subliniate de un categoric succes.

Soliști ai concertelor au fost basul Ionel Pantea, artist dotat nu numai cu un glas de rară calitate, maleabil, pluritimbric, cizelat după voie, dar și de foarte bogate resurse interpretative, pianistul Alexandru Demetriad, de filtrată artă instrumentală, violonista Mariana Sîrbu, cu delicată prospețime în sonoritate și în exprimare stilistică și pianistul Anatol Dub, un uimitor tînăr virtuos al „coloraturii" volante în care excelează, printre alte evidente resurse prețioase concertisticii.

Într-un concert al orchestrei de cameră a Filarmonicii Gh. Dima, formație de o valoare recunoscută și în Franța, unde a întreprins un turneu, dar a cărei activitate am dori-o mai susținută la Brașov, au apărut și doi oaspeți-soliști francezi de superioară artă instrumentală : Colette Brugerolle, pianistă de o subtilitate și lejeritate de tușeu foarte personale și mult rafinament interpretativ și Rodrigue Milosi, violonist dotat cu un ton cald și sensibil și o virtuozitate de viu accent. Concursul pe care l-au dat în *Concertele* de Haydn și de Mendelssohn pentru vioară, pian și orchestră a prilejuit acestor două prime audiții condiții interpretative de finețe și strălucire de cea mai aleasă punere în valoare.

Spațiul auster al sălii-studio a Facultății de Muzică din Brașov găzduiește concerte din cele mai bune. O audiție la Facultate a devenit astfel o chezășie. Fără fast, fără fotolii capitonate, lustre, oglinzi, casieri și controlori, băncile studențești primesc de fiecare dată cel puțin pînă la umplerea ultimelor locuri, o lume în adevăr dornică de muzică.

https://biblioteca-digitala.ro

Fiecare pereche de mîini care aplaudă își spune neconvențional bucuria, fiecare prezență pecetluiește un act de prietenie pentru concert și de încredere în muzicienii de față.

Am reîntîlnit în această fericită ambianță formația de instrumente vechi a facultății, mănunchi de tineri artiști a căror rodnică ardoare duce la realizări tot mai cuprinzătoare și de arie tot mai întinsă și am ascultat, într-un recital de arii de operă și lieduri, un cîntăreț de mare pătrundere poetică și psihologică, de foarte bogate resurse în inflexiuni și gradații în expresivitate și, pentru a atinge acest grad de artă, stăpînind desăvîrșit un glas de înaltă calitate. Acompaniamentul pianistei Gabriela Popescu a creat optime condiții recitalului. Tot la Facultate am ascultat și recitalul lui Ștefan Agoston, pianist care se impune printr-un temperament năvalnic și un avînt concertant excepțional, sprijinite de o concentrată meditare a fondului de idei și simțăminte a foarte însemnatelor piese aflate în program: *Sonata* de Liszt și *Tablouri dintr-o expoziție* de Mussorgski, două răspunsuri capitale din literatura universală a pianului.

Romeo ALEXANDRESCU

Reuniunea corală „Înfrățirea"

Reuniunea corală „Înfrățirea", cu sediul la Topoloveni, județul Argeș, formată din corurile căminelor sătești din comunele Topoloveni, Dobrești, Leordeni, Priboieni și Călinești a desfășurat, în perioada care a trecut de la înființarea ei, o amplă activitate cultural-educativă, avînd ca obiectiv schimburi de experiență cu formații corale din diferite județe ale țării, concursuri zonale, manifestări pe plan local prilejuite de diferite momente și evenimente din viața satelor, încurajarea dirijorilor locali, îmbunătățirea și îmbogățirea repertoriului cu noi piese.

Lucrînd cu pasiune și dăruire, corurile au obținut succese atît din punct de vedere profesional (ne referim la omogenizarea ansamblului, la maniera de a cînta ș. a.) cît și numeroase aprecieri ale manifestărilor în care au evoluat.

Astfel, din dorința de confruntare, de cunoaștere reciprocă, formația căminului cultural Dobrești a fost vizitată de către renumitul cor sătesc din Chizătău în vara anului 1972, iar două luni mai tîrziu dobrestenii au întors vizita. De asemenea, corul din Dobrești a vizitat în anul 1973 corul bărbătesc din Pojorîta, județul Suceava. Cu acest prilej s-au prezentat spectacole de către fiecare formație, manifestări de o înaltă ținută artistică, care s-au bucurat de o caldă primire. În același timp s-au făcut informări cu privire la trecutul formațiilor, la stilul de lucru specific, la succesele obținute. Ca urmare a acestor întîlniri, între membrii formațiilor s-a statornicit o bogată corespondență ce reflectă dragostea față de cîntec a oamenilor ca și dragostea pentru meleagurile pe care trăiesc și muncesc.

Încununarea strădaniilor corului din Dobrești a fost obținerea — la concursul zonal „D. G. Kiriac" de la Pitești — a trofeului de onoare al festivalului.

O activitate bogată în manifestări și succese a realizat și corul din Leordeni. În anul 1972, participînd la concursul zonal „Ciprian Porumbescu" din Suceava, obține trofeul concursului.

În luna iulie 1973, corul din Leordeni a făcut un schimb de experiență cu corul bărbătesc din orașul Zwolle (Olanda), cu care ocazie a prezentat spectacole în mai multe orașe, timp de 10 zile. Spectacolele corului s-au bucurat de succes (consemnat și în presă), urmarea acestor manifestări fiind prezentarea unui scurt program la televiziunea olandeză, transmis în direct prin Euroviziune în 4 țări. Vizita în Olanda s-a încheiat cu participarea corului din Leordeni la Festivalul coral internațional „Haga' 73". În cursul anului 1974, corul din Zvolle va întoarce vizita celor din Leordeni.

Corul de cameră din Topoloveni și corul mixt din Călinești au desfășurat o activitate artistică multiplă prin participarea la numeroase manifestări culturale care au contribuit în mare măsură la afirmarea Reuniunii corale „Înfrățirea".

Frumusețea și bogăția spirituală a acestor acțiuni sînt îndemnuri și exemplu pentru munca viitoare a tuturor oamenilor ce se dăruiesc cîntecului.

Ion IONESCU

INTERVIURI

Julien Musafia

L-am reîntîlnit pe pianistul și dirijorul Julien Musafia care a dat mai multe concerte în unele din orașele noastre de seamă, Craiova, Arad, Ploiești, Satu-Mare.

Originar din București, el a avut, acum un sfert de veac, cîteva manifestări concertistice de succes pe care noi le-am relevat în cronicile timpului. Ne-am bucurat că bunele noastre aprecieri au fost confirmate ulterior în chip strălucit.

Elev mai întîi al Muzei Ghermani-Ciomac, Julien Musafia a studiat la New-York cu Isabelle Zengerova (asistentă, odinioară, a vestitului pedagog al pianului Leschetizky; fostă, de altfel, și profesoara lui Leonard Bernstein). A activat apoi la Hollywood, unde a înregistrat, pe discuri, muzică pentru Metro Goldwin Mayer și pentru Columbia-Picture, apărînd, de asemenea, ca pianist, în filme cu Joan Crawford (1955). În urma obținerii diplomei de *Master degree* al Universității din Los Angeles el a desfășurat o vie activitate concertistică și de critic muzical. După meticuloase studii a publicat „Arta degetației în pianistică" — lucrare care s-a bucurat de un succes deosebit iar, recent, o ediție a celor 24 Preludii și

https://biblioteca-digitala.ro

fugi de Sostakovici, cu adnotații și indicații asupra degetațiilor folosite. În prezent este profesor titular al catedrei de pian și totodată al celei de etnomuzicologie de la *State University* din Long Beach (California). E de asemenea fondatorul și directorul orchestrei *Consortium Musicum.*

— *Ați dirijat, sub auspiciile Universității de Stat de la Long-Beach concerte de muzică românească. Ce ne puteți spune în legătură cu acestea ?*

Cunoscînd, în prima mea tinerețe, muzica românească pe care o prețuiesc mult, am socotit de datoria mea popularizarea peste hotare a valoroasei creații a compozitorilor români.

Încă din 1953 am prezentat, în primă audiție la Los Angeles, *Suita pentru două piane, în stil românesc* de Dinu Lipatti. Am continuat această acțiune de popularizare a muzicii românești. Pentru a mă referi numai la anul trecut, la 12 aprilie, am susținut, la Muzeul de artă din New-York, un recital de pian în care am cîntat *Suita op. 10, în re major* de George Enescu. La 5 mai am prezentat la Long-Beach, conducînd orchestra *Consortium Musicum,* un concert exclusiv de muzică românească. În program au figurat următoarele lucrări : *Năzdrăvăniile lui Păcală* de Tudor Ciortea, Patru *lied*-uri de Dinu Lipatti, *Sonata pentru clarinet* de Tiberiu Olah, *Ritual pentru setea pămîntului* de Miriam Marbé, *Din cătănie* (trei caricaturi muzicale) de Paul Constantinescu și *Simfonia de cameră* de George Enescu.

Lucrările s-au bucurat de o excelentă primire, ele corespunzînd unui larg evantai de gusturi, de preferințe. Aș dori să mai spun că *Toccata* de Paul Constantinescu este cîntată de mai mulți ani, de către o seamă de elevi ai mei.

— *Păstrați contactul cu viața noastră de artă și cultură ?*

Contactul cu viața de cultură românească, de care rămîn legat atît emoțional cît și intelectual, mi-l prilejuiește în primul rînd revista *Muzica.* Urmăresc, cu mult interes, discuțiile care au loc la Uniunea Compozitorilor. Ele dovedesc că sînt abordate probleme largi de estetică muzicală și nu chestiuni personale, de a plăcea sau nu a plăcea o anumită Lucrare. Apoi, arta, muzica este privită totdeauna ca avînd o funcție socială — ceea ce socotesc că este foarte important.

Și mai este ceva. Mă bucură faptul că revista nu cuprinde... reclame și că fiecare pagină poate fi citită. Urmăresc criticile muzicale, în special ale muzicienilor pe care îi cunosc. Am posibilitatea să constat gustul criticilor și într-o bună măsură a publicului, aflînd cum a reacționat acesta. Deseori remarc coincidențe de apreciere asupra unor lucrări sau interpreți de circulație mondială ceea ce îmi dă un indiscutabil sentiment de siguranță și convingerea că în estetică există o anumită universalitate.

Țin să relevăm buna primire de care m-am bucurat pretutindeni în țară, cu o atenție deosebită față de Uniunea Compozitorilor care mi-a favorizat luarea unui contact și mai strîns cu creația actuală extrem de interesantă a tinerilor ca și a vîrstnicilor. Voi avea noi temeiuri pentru activitatea mea de promovare a acestora, în Statele Unite ale Americii.

J.-V. PANDELESCU

Christoph Eschenbach și noua școală pianistică

Christoph Eschenbach, născut 1940, Breslau (astăzi Wroclaw în R. P. Polonă), primele lecții de muzică cu mama sa, apoi de la vîrsta de 10 ani cu Eliza Hansen, originară din România. După ce obține de două ori premiul I la concursul pentru copii al firmei constructoare de piane „Steinway", urmează Școala superioară de muzică la Köln și apoi la Hamburg (din nou cu prof. Eliza Hansen), pînă la absolvire în 1963. O serie de turnee în străinătate (Franța, Danemarca, Olanda, Italia, Spania, țările nordice) îl impun atenției opiniei publice internaționale, dar afirmarea hotărîtoare i-o aduce în 1965 obținerea primului premiu „Clara Haskil" la Lucerna. Cariera sa are de aci înainte un curs ascendent, spectaculos : este invitat la Festivalurile de la Salzburg, Viena, Lucerna, Spoletto, Montreal etc. ; cîntă sub bagheta celor mai iluștri dirijori (Karajan, Markévitch, Barbirolli, Sawallisch, Klecki, Szell etc.) , imprimă pentru casa de discuri „Deutsche Gramophon Gesellschaft" lucrări concertante și camerale de Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann. Debutează în 1969 în S.U.A., după care revine de trei ori pe an în diferite centre muzicale dincolo de ocean. Prima apariție la București : mai, 1969, în două recitaluri la sala mică a Palatului (Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms), măsurîndu-se cu cîteva dintre cele mai semețe piscuri ale muzicii universale pentru a demonstra uimitoarea sa capacitate de cuprindere stilistică. Revenit în aprilie 1973 (recital la sala Ateneului și participarea ca solist în *Concertul nr. 1* de Brahms cu Filarmonica „George Enescu", dirijată de Mircea Cristescu), impresionează prin maniera personală, dar întotdeauna captivantă, de a interpreta piese de Mozart, Schubert, Chopin. Convorbirea noastră pornește de aceea de la întrebarea :

— *Există un stil modern de interpretare a unor lucrări clasice și prin ce se caracterizează ?*

— Cred că nu poate fi vorba de un stil „modern" de interpretare, ci de renunțarea la unele false tradiții, care au dus la denaturarea adevăratelor personalități ale unor mari compozitori. Un asemenea curent a început să se contureze încă din perioada interbelică a secolului nostru, o dată cu apariția — în lumea marilor artiști ai pianului — a unor maeștri ca Arthur Schnabel, Edwin Fischer, Arthur Rubinstein, Clara Haskil. Din acest punct de vedere, mă consider un urmaș al lor ; cred că nu greșesc dacă afirm că o seamă de pianiști de

https://biblioteca-digitala.ro

frunte ai epocii noastre — mă refer la Daniel Barenboim, Sviatoslav Richter, Martha Argerich și alții — se situează pe aceeași poziție.

— Ați putea exemplifica unele din aceste „false tradiții" ?

— Mă gîndesc la un Bach, distant, închis într-un spațiu vid al Barocului, la un Mozart dulceag, deformat de zorzoanele Rococo-ului, la un Schubert, prezentat ca reprezentant tipic al filistinismului epocii Biedermeier, la un Chopin salonard, la un Brahms tomnatic, greoi, „așezat". Toți aceștia au în realitate un profil cu totul diferit, pe care mă străduiesc să-l evidențiez în interpretările mele : disperatul Schubert, neînțeles de contemporanii săi cu vederi înguste, exilatul Chopin, cuprins de nostalgia patriei sale și — cu referire specială la perioada scrierii Preludiilor — aflat într-o permanentă luptă cu moartea, îndrăznețul Brahms, cu ideile sale fantastice, uimitor de moderne. Cît despre Mozart, încerc să relev în mod deosebit două trăsături care mi se par dominante : caracterul său neliniștit, necontemplativ, și aspectul teatral, dramatic, pe care-l găsesc în oricare din *Sonatele* sau *Concertele* sale, pentru a nu mai vorbi de o lucrare ca uvertura la *Nunta lui Figaro*, considerată în mod greșit ca o agreabilă piesă de divertisment, cînd în realitate evocă tot ce are Revoluția franceză mai exploziv.

— Eliminarea falselor tradiții și reîntoarcerea la adevăratele profiluri ale marilor clasici vi se par a constitui elementele caracteristice, fundamentale, ale noii școli pianistice ?

— Fără îndoială, dar dincolo de aceste idei de bază apare personalitatea fiecărui interpret, care încearcă să-și exprime lumea gîndurilor într-un mod personal, să devină „medium-ul" unui fluid muzical provenind din alte vremuri. Trebuie cîntat cu conștiința că au trecut secole de la scrierea acestor lucrări considerate clasice, că în acest răstimp s-a acumulat o experiență, enormă, că avem astăzi o altă conștiință a probității artistice, care ne obligă să insuflăm sînge proaspăt acestei muzici vechi.

— Reconsiderarea aceasta trebuie să aibă totuși limitele sale...

— Esențial este ca totul să fie privit cu seriozitate, analitic, urmărindu-se sesizarea sensului adînc. Evident, notele muzicale pot fi considerate din multe puncte de vedere, dar trebuie găsit numitorul comun între concepția proprie a artistului și cea a compozitorului. Iată de ce nu cred că există o libertate totală a actului de reconsiderare.

— O asemenea confruntare de concepții necesită desigur studiu aprofundat, deci timp. Dată fiind tinerețea Dvs., pe cîți dintre marii compozitori considerați că i-ați putut analiza ajungînd la concluzii precise ?

— Să știți că includ în programele mele numai compozitori și lucrări cu care socotesc că mă pot identifica. De aceea, pentru moment, cînt doar Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Ceaikovski, Schönberg, Berg, Bartók, Stravinski, Henze, și doar lucrări ale acestora pe care consider că le-am asimilat.

— Aveți desigur și proiecte în ce privește lărgirea repertoriului...

— Mă preocupă studierea unor noi lucrări, cum sînt — pentru a mă referi la Concerte — cele de Brahms (nr. 2), Bartók (nr. 1), Prokofiev (nr. 2) și desigur, integrala Concertelor de Beethoven, pe care m-am angajat să le înregistrez pentru „Deutsche Gramophon Gesellschaft" în cadrul unui proiect original, fiecare concert fiind imprimat cu altă orchestră și cu alt dirijor : nr. 1 cu Filarmonica din Berlinul occidental sub bagheta lui Karajan, nr. 2 cu Filarmonica din Viena și Claudio Abbado, nr. 3 cu London Symphony Orchestra și Hans Werner Henze, nr. 4 cu orchestra „Bayrischer Rundfunk" și Rafael Kubelik, nr. 5 Boston Symphony Orchestra și dirijorul japonez Ozawa. Vom vedea în ce mod vor reuși să se adapteze diferiții dirijori la concepția unitară a solistului.

— Am fost informat că,de la o vreme, vă preocupă arta dirijorală ...

— În realitate, m-a preocupat din totdeauna ; de altfel, am și studiat dirijatul la Școala superioară de muzică, obținînd absolvența la pupitrul unui ansamblu de operă cu *Nunta lui Figaro*. Ulterior, prin dezvoltarea subită luată de cariera mea pianistică, am renunțat la baghetă, dar am reluat-o în 1972, la Hamburg, dirijînd un concert cu uvertura la *Nunta lui Figaro* (on revient toujours !) și *Simfonia a III-a* de Bruckner. Iată, de altfel, și un exemplu care explică pasiunea mea pentru dirijat : îmi place Bruckner, dar n-am ce cînta de el la pian. Intenționez să realizez în viitor o carieră paralelă de pianist și de dirijor.

— Vom avea prilejul să urmărim și noi, la București, paralelismul acestei cariere ?

— Chiar în stagiunea viitoare, cînd voi dirija un concert al Filarmonicii „George Enescu" și voi participa la un program de recital pentru două piane.

— ?

— A, da, uitasem să vă spun că mă preocupă și muzica pentru două piane, pe care o practic alături de un foarte talentat compatriot, tînărul pianist Justus Franz. El va fi de altfel și solistul concertului în care voi deține bagheta, la pupitrul Filarmonicii bucureștene.

EDGAR ELIAN

https://biblioteca-digitala.ro

La concursul Clara Haskil

Călătorul ce vine cu trenul de la Lausanne spre Vevey, de-a lungul țărmului lacului Leman, are în stînga povîrnișuri amenajate cu grijă în terase, pe care viile, orientate spre Sud, ocrotite de munții dimprejur, nu lasă liberă nici o palmă de pămînt. Sîntem în plină regiune viticolă. Lacul Leman are o altitudine de 300 m. dar viile se întind mult mai sus, pînă pe la 700—800 m.

Vevey nu este o localitate climaterică sau balneară, ci un oraș, capitală de district, în care industria, comerțul, agricultura, sînt principalele surse de venituri. Ceea ce conferă un farmec deosebit acestei așezări, cu un trecut de două milenii, despre care amintea și Ptolomeu *(Vibiscum)*, este o atmosferă de modestie, care e cu atît mai evidentă din cauza vecinătății cu somptuosul Montreux, cu noile sale hoteluri gigantice, cu Palace-uri de o eleganță vetustă, apreciată de turiștii străini, cu vile construite înaintea primului război mondial, în mijlocul unor grădini înflorite, pe malul lacului Leman, în care Alpii își oglindesc măreția.

Nici Charlie Chaplin, nici Paul Morand nu ar fi ales Vevey, ca reședință, dacă ar fi fost o stațiune climaterică modernă. Vin pe aci, desigur și turiști, fiindcă împrejurimile sînt încîntătoare. Dar singurul *Palace*, hotelul „Aux Trois Couronnes", e mai vechi de o sută de ani. Aci au locuit șefi de stat, mari scriitori, personalități politice și artistice de seamă. Totul e ca acum un veac, de o eleganță *fin de siècle*. Portarul, istorie vie a orașului, ne arată camera în care și-a petrecut ultimele sale zile Maria Enescu, soția marelui compozitor, decedată la vîrsta de 91 de ani, ca și apartamentul în care Gounod a compus cea mai mare parte a operei *Faust*. Tot după indicațiile lui ne-am dus să vedem casa în care a locuit 12 ani Mme. de Warens, căreia J. J. Rousseau îi purta un adevărat cult, și fostul „Hotel de la Clef", unde a stat în 1730 filozoful francez. Au trecut prin Vevey, Gogol și Dostoievski, care scria: „Nici în vis nu veți putea vedea ceva asemănător. Munții, apa, lumina strălucitoare, totul e magic." Victor Hugo nota că găsise „un orășel frumos, alb, confortabil". Wagner, Duparc, Saint-Säens, Paderevski, veneau cu plăcere la Vevey, iar marele pictor francez Gustave Courbet și-a petrecut ultimii ani din viață tot aci.

Singurul bust consacrat unei personalități din lumea artelor, este acela al Anei de Noailles, modelat în 1936 de sculptorul James Vibert. Este așezat într-un mic parc de pe malul lacului unde îi plăcea să se reculeagă.

Ultimul nume ce se adaugă la seria marilor personalități care au iubit orașul Vevey este al Clarei Haskil.

Au trecut treisprezece ani de la stingerea ei din viață, dar veveyenii o descriu cu lux de amănunte, de parcă ar fi văzut-o cu cîteva ceasuri înainte pe străzile fermecătorului orășel, ieșind după cumpărături. O respectau? Nu, o iubeau și poate nu atît din cauza celebrității ce făcea să se răsfrîngă și asupra orașului lor faima artistei, ci mai ales din pricina unei cuceritoare modestii. Exista în această ființă gracilă o inefabilă legătură între modestia ce o caracteriza și modestia urbei.

Strada pe care locuia se numește astăzi *rue Clara Haskil*, iar apartamentul de la al patrulea etaj al imobilului cu fațada îndreptată spre cheiul lacului este locuit de cele două surori, Lili, profesoară de pian ce se bucură încă de un remarcabil prestigiu în lumea muzicienilor și Jeana, violonistă strălucită, ce activează încă, în orchestra Națională din capitala Franței. Sînt la fel de îndatoritoare ca și regretata lor soră, și nu au uitat cît sînt de primitori bucureștenii, căutînd să le facă în privința ospitalității, o reală concurență.

Clarei nu îi plăcea să se fotografieze. Trebuia să fie „surprinsă", ea nu „poza" niciodată. Organizatorii concursului au cerut familiei cele cîteva fotografii ce au rămas de la marea artistă și le-au multiplicat într-un număr impresionant. Silueta firavă a Clarei, dominată în cele mai multe fotografii de statura puternică a partenerului său, Arthur Grumiaux, reveneau mereu, oriunde te uitai.

De numele lui Grumiaux, care de data aceasta devenise membru al juriului, se leagă moartea în condițiuni tragice a artistei. În luna decembrie a anului 1960, sosind în gara Bruxelles, în vederea unui concert de sonate pe care trebuia să-l susțină în aceeași seară cu maestrul Grumiaux, s-a împiedicat pe scările gării, a căzut făcînd o comoție cerebrală care i-a cauzat, în cîteva ceasuri, moartea.

https://biblioteca-digitala.ro

Arthur Grumiaux îmi povestea cît de mult îl impresionează locurile acelea minunate din Vevey, unde studiase în apartamentul Clarei, pe care familia l-a păstrat neschimbat, în vederea concertelor ce le dădeau împreună. „Nouă ani de colaborare continuă nu e puțin lucru... Mai ales cu o ființă ale cărei însușiri sufletești sînt parcă din lumea unui roman..."

Am avut în ultima zi a concursului o lungă convorbire cu marele violonist belgian. Colaborarea cu Clara Haskil, chiar atunci cînd artistul nu încearcă decît să creioneze propriul său profil artistic, revine ca un leitmotiv.

Concursul, ce caută să mențină în actualitate numele celebrei pianiste, s-a desfășurat pentru prima dată la Vevey.

El are o anumită istorie și un anumit profil, ce îl deosebește de toate celelalte concursuri internaționale de pian. Moartea pianistei, născută în București la 7 ianuarie 1895, cutremurase conștiința muzicienilor, mai ales a celor din orașul Vevey, unde se stabilise. La scurt timp după acest trist eveniment se constituie la Vevey, o Asociație ce îi poartă numele (9 martie 1962), inițiată de Michel Rossier, unul din cei mai fervenți admiratori ai marei artiste. Statutul Asociației prevede că țelul ei este „să perpetueze memoria artistei, determinînd și susținînd acțiuni de natură să atingă un asemenea scop, în materie de interpretare muzicală, adică susținînd principiile pe care artista a știut atît de bine să le ilustreze."

În 1965, premiul a fost cîștigat cu unanimitate de voturi de către Cristoph Eschenbach, care s-a lansat atunci ca pianist de talie internațională. Profesoara lui, Eliza Hansen, fusese la rîndul ei eleva maestrei Constanța Erbiceanu. La Hamburg, unde își făcuse studiile, tînărul concurent în vîrstă de 23 de ani, auzise de multe ori de la profesoara sa cele spuse de către „profesoara de profesori", cum o numea Eliza Hansen pe venerabila noastră maestră, de care Eschenbach amintea de multe ori, deși nu avusese cum să o cunoască.

Referindu-ne la cea de a cincea ediție a concursului vom arăta că a avut loc în teatrul din piața veche a orașului, (La grande place), piață în care de două ori pe săptămînă, ca și odinioară, agricultorii din regiune își desfac produsele. Teatrul municipal a construit, în anul 1868, o sală de o eleganță discretă, cu o acustică perfectă. Are doar 630 de locuri și poate de aceea se fac aci înregistrări de către marile case de discuri. Era atît de mare stima și dragostea pentru Clara Haskil încît mulți dintre locuitorii orașului povestesc și astăzi cu mîndrie de inițiativa pe care o luaseră o seamă de veveyeni ca în timpul cît pianista înregistra pentru casa Philips sub conducerea dirijorului Igor Markevitch, circulația pe străzile din jur să fie întreruptă. Se instalaseră și „paznici ai ordinei" voluntari. Nu știu în ce măsură trecerea unui automobil ar fi stînjenit orchestra și mai ales pe solistă, dar gestul rămîne de o rară frumusețe.

Festivalul de la Montreux, la care s-a afiliat concursul Clara Haskil, se găsea în toamna anului 1973 la cea de a 28-a ediție. Este unul din festivalurile de seamă, cooptat ca membru în Asociația europeană a festivalurilor de muzică. O sală de proporții impresionante, recent construită la Montreux, în linii arhitectonice moderne (care, după părerea mea, distonează teribil în raport cu tot ceea ce se află în jur), găzduiește manifestările foarte diverse dintr-o stațiune climaterică celebră. E adevărat că între Vevey și Montreux aproape că nu se poate face o demarcație teritorială, cele două localități, legate cu numeroase curse de autobuze, vaporașe, trenuri, troleibuze, fiind o continuare de clădiri somptuoase pe malul lacului Leman. Dar, seara, pe cînd Montreux strălucește în lumina cinematografelor, teatrelor și localurilor de noapte, Vevey se culcă devreme, ca un pensionar bătrîn.

Manifestările din cadrul festivalului în care s-a integrat concursul sînt extrem de diverse: patru orchestre simfonice (Orchestra Națională a Operei din Monte Carlo, Orchestra Suisse Romande, Orchestra Filarmonicii din Viena, Orchestra Südwestfunk din Baden-Baden), orchestre de cameră celebre, soliști și dirijori de renume mondial. Lovro von Matacic, E. Speiser, Karl Ancerl, Philippe Entremont, Wolfgang Sawallisch, Henryk Szeryng, Kurt Rapf, Moshe Atzmon, Marga Argerich, Ernest Bour, Harry Datyner, Antoni Ros Marmá, Hugues Guénod, Dieter și Ulrike Trüstedt, Gérard Frémy, Lionel Rogg, Antonio Janigro, Carlo-Maria Giulini, Jesej Sivó.

Unul dintre animatorii concursului și festivalului este René Klopfenstein, directorul Festivalului de la Montreux, personalitate bine cunoscută în lumea muzicală din Occident, care nu și-a precupețit eforturile pentru integrarea concursului în Festival și pentru reușita concursului. A consacrat discului (la casa Philips) 10 ani de activitate, în calitate de director artistic. Înregistrarea celor mai multe discuri ale Clarei Haskil s-a făcut sub directa sa supraveghere. Director al Festivalului și dirijor, este o personalitate captivantă, ale cărui strădanii au determinat reușita concursului Clara Haskil în actuala sa formă. Concertul final al laureaților a fost dirijat de acest inimos șef de orchestră cu multă finețe.

Înainte de a încerca să stabilim coordonatele în raport cu care se poate defini profilul concursului, cred că ar trebui amintite și unele aspecte din cadrul festivalului, care pe de o parte tind să contrabalanseze un caracter al concursului ce ar putea fi definit „vetust" de către răuvoitori, pe de alta spre a atrage publicul prin manifestări noi, dar nu noi „cu orice preț". Castelul Chillon, așezat la Montreux, chiar pe malul lacului Leman, adîncindu-și zidurile medievale de apărare adînc în apele lacului, splendidă atracție turistică a celebrei localități, a început să adăpostească concerte, într-un cadru atrăgător. Soliștii Orchestrei Filarmonice din Berlin au onorat zidurile străvechi cu interpretarea unor opere de Johann Cristian Bach, Beethoven și Mozart. Aceasta în cadrul muzicii „tradiționale". Pe de altă parte, o seamă de manifestări de muzică „grafică și electronică", la Montreux, în cadrul seminarului „Muzică și grafism". Sincretismul artelor, din ce în ce mai cultivat și acceptat de un public larg, stăruie acum nu numai pe plan poetic

https://biblioteca-digitala.ro

De la stînga la dreapta: Theodor Bălan, Nikita Magaloff, Arthur Grumiaux, Conrad Beck, Roger Aubert — președintele Juriului — Péter Feuchtwanger, Romain Goldron.

dar și grafic. Să nu uităm că ideea nu este nouă. Skriabin inventase un aparat denumit „Lucephon", menit să transforme în culori sunetele muzicale. Audițiile colorate l-au preocupat și pe savantul român Dr. Gh. Marinescu, care administra unor pacienți (experimental) mescalină, în vederea obținerii unor audiții „colorate". De data aceasta, e vorba de „concerte- dezbatere", cu discuții dintre cele mai interesante și cu „improvizații vizuale pe o muzică electronică improvizată", procedeu ajutat de raze laser. Iată și un concert de „opere grafice" susținut de Gérard Frémy, pianist, care interpretează *Mecanică* de Louis Roquin, pentru pian sonorizat și bandă magnetică.

Toate aceste manifestări au fost foarte cercetate, cu săli pline, vizitate mai ales de tineri „teribili", care nu lipsesc din eleganta localitate Montreux. Dar criticii muzicali nu s-au pronunțat în nici un fel, considerînd asemenea manifestări ca „paramuzicale". Nu la fel s-au petrecut lucrurile cu serile de „muzică și poezie", unde un pianist de talia lui Roger Aubert, președintele juriului concursului Haskil, a consimțit să „joace" într-o scenetă intitulată *O seară la George Sand*, în cadrul căreia se reconstituia (cu bun gust) o serată muzicală de acum mai bine de un veac, cu costume de epocă și cu Aubert improvizînd la pian *à la manière* de Chopin și Liszt. Se recitau versuri, se purta o conversație „romantică", se desfășura un adevărat scenariu. Am relatat aceste mici detalii ce pot fi considerate semnificative, contrastante cu atmosfera de tradiționalism a concursului.

Pentru prima dată, în juriul concursului a fost invitat și un român, în persoana mea. Mai întîi fiindcă organizatorii au dorit să marcheze originea marei pianiste, care a colaborat nu numai cu Casals și Ysaye, dar și cu Enescu și Lipatti. Niciodată nu și-a renegat originea. Pe de altă parte, deoarece s-a cunoscut în ce măsură am căutat să popularizez în țară numele marei pianiste, despre care într-unul din studiile ce am publicat scrisesem că jocul ei instrumental era ca al lui Hans von Bülow, *dacă ar cînta astăzi.*

Este o artistă cu un profil aparent anacronic, deoarece arta sa interpretativă nu este în nici un caz „romantică", în sensul în care tipologia pianiștilor folosește această terminologie. Nu se reazemă nici pe patos, nici pe mase sonore, nici pe excese de pedal. Este de o simplitate cerută mai ales de gustul modern, contemporan, care este antiretoric. De o simplitate pe care o apreciază marii muzicieni, din pricina microdozajelor de intensitate și a multitudinii de diferențieri timbrale, realizate cu (aparent) cele mai simple mijloace.

Era o pianistă modernă și din cauza dimensiunilor rar întîlnite ale repertoriului. Într-o carte apărută cu cîteva luni în urmă, Antoine Goléa (Je suis un violoniste raté) amintește un episod din activitatea Clarei : un concert de Mozart pe care a fost nevoită să îl „ridice" în cîteva ore, deoarece nu sosise la timp partitura pentru orchestră, trebuind să cînte ceea ce s-a găsit în biblioteca orchestrei — un alt concert, pe care nu-l mai cîntase de cîțiva ani. O asemenea energie, un asemenea dar de a avea în repertoriu, dacă nu la zi, cel puțin ca „posibile" multe concerte, dovedește o putere de cuprindere cu totul ieșită din comun.

Să aruncăm o privire pe prospectul concursului ; o *Sonată* de Scarlatti, un *Preludiu* și o *Fugă* de Bach, o *Sonată* de Mozart aleasă dintr-un număr de nouă, două *Sonate* de Beethoven, alese de asemenea dintr-un număr de nouă, o *Sonată* de Schubert aleasă dintre cinci altele, o lucrare mare de Schumann, o lucrare mare de Brahms, un *Studiu* de Debussy, patru Concerte (dintre care două de Mozart, Concertul de Schumann și unul din primele patru concerte de Beethoven, *Imperialul* fiind exclus din seria celor cinci). Nimic de Chopin, Liszt sau muzică modernă, cu excepția *Studiului* de Debussy, care este mai degrabă un „test" în vederea verificării nivelului tehnic al candidatului. Deci, sub aspectul repertoriului, cantonare pe tradiționalii compozitori ai pianului.

https://biblioteca-digitala.ro

Marea greutate a concursului, în afară de materialul vast, era constituită de felul în care se desfășurau etapele. Mai ales prima etapă din cele trei, cînd candidatul ce apărea pe scenă aștepta alegerea juriului, care se pusese de acord ce să se ceară. Deoarece cea de a doua etapă era constituită de un recital, s-a convenit să se ceară ceea ce nu figura în programul recitalului, dar să nu se depășească 15—20 minute de fiecare candidat. De asemenea, nici un candidat să nu fie întrerupt în cadrul piesei sau părții de sonată ce i se ceruse, spre a nu fi derutat.

Ce concluzii de ordin general pianistic s-ar putea trage ? Mai întîi, prestigiul concursului, ce atrăsese un număr destul de mare nu numai de concurenți obișnuiți, nu prea tineri, ci cu o anumită experiență a podiumului. În al doilea rînd, cît de greu este să se facă față unei cereri intempestive de a cînta anumite lucrări, pentru care concurentul nu a avut timpul să se concentreze, dar o asemenea condiție face parte din structura însăși a întrecerii.

Nivelul general instrumental și mai ales muzical a fost extrem de ridicat. După expresia președintelui Aubert, „Tous ont des doigts", toți au îndemînare pianistică de un nivel foarte înalt. Accentul și criteriile în vederea selecției s-au situat foarte sus. Puțini la număr nu erau la un nivel pianistic de concertist. Cred că ridicarea nivelului pianistic nu reprezintă un fenomen localizat la instrumentul cu claviatură și nici la alte instrumente muzicale, ci rezidă în puterea continuă de depășire a măiestriei. „L'art c'est le mieux", spusese Mangeot. Dar nu numai la muzică, să aruncăm o privire asupra lumii sportive, asupra copiilor ce se dovedesc din ce în ce mai precoci.

Cu mici excepții, concurenții au căutat să evoce jocul înaripat și transparent al Clarei. Chiar în dezbaterile ce au avut loc, ne-am pus de multe ori întrebarea : cum ar fi cîntat Clara această piesă ? Nu era vorba de a copia o personalitate, ci de a se cultiva un anumit gen de interpretare, al cărei apogeu l-a întruchipat Clara Haskil.

Publicul ce a asistat la recitalele concurenților ce promovaseră în cea de a doua etapă ca și la manifestările ultimilor patru clasați în vederea atribuirii marelui și unicului premiu, a dat dovadă de un interes susținut. Îmi amintesc că dezbaterile din ultima seară, după ce cîntaseră și ultimii doi concurenți, au durat aproape două ore. Căutam o modalitate de înțelegere, în vederea stabilirii unui acord deplin în privința unui concurent, ceea ce nu s-a putut. S-a ajuns doar la o majoritate de un vot. cei șapte membri ai juriului împărțindu-se în două : patru în favoarea concurentului Richard Goode (american) și trei pentru Mitsouko Ushida (japoneză). În tot acest interval de timp publicul nu a părăsit sala, ca să afle cu cîteva ore mai degrabă deciziunea juriului. Sala era arhiplină, se instalaseră cel puțin 100 de locuri suplimentare și cred că marea majoritate a celor de față erau muzicieni de profesie.

Juriul și-a stabilit pozițiile după criterii asupra cărora căzuserăm toți de acord : muzicalitate, joc simplu și inteligent, promovarea calităților pe care le-a făcut să strălucească regretata mare pianistă. Dar, cum în artă orice judecată este prin definiție subiectivă, compozitorul Conrad Beck din Basel, muzicologul Romain Goldron, director al Conservatorului din Vevey, poet și remarcabil prozator, autor între altele și al unei admirabile monografii apărute la Paris, „Brahms le vagabond", Arthur Grumiaux, marele violonist belgian, partenerul de concerte al Clarei Haskil și Peter Feuchtwanger, profesor și compozitor remarcabil, au fost de părere că cel căruia trebuie să i se atribuie premiul este americanul Richard Goode, desigur, un admirabil pianist, cîștigător și al altor premii de prestigiu. Președintele juriului, Roger Aubert, Premier Prix al Conservatorului din Paris, Directorul muzical al Radioteleviziunii Suisse Romande, elev al lui Cortot și Emil Sauer, Nikita Magaloff, pianist de reputație internațională, Premier prix al Conservatorului din Paris, succesorul lui Lipatti la catedra de perfecționare a Conservatorului din Geneva și cu mine am găsit-o pe pianista japoneză superioară. S-a înfruntat „Opinia pianiștilor" cu aceea a „Muzicienilor". Publicul a rămas surprins de alegerea cu o majoritate atît de friabilă a juriului și fără să manifesteze ostil a arătat o anumită reținere atunci cînd președintele a anunțat rezultatul.

În orice caz, premiantul face cinste memoriei pe care o cinstește concursul.

Theodor BÁLAN

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii în Cehoslovacia și Ungaria

Timp de 12 zile, Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Române a întreprins, în cadrul schimburilor culturale dintre Cehoslovacia — România, și respectiv — Ungaria — România, un turneu de concerte în aceste țări.

La Praga, Brno, Ostrava, Olomouc, Bratislava, Tatabanya, Budapesta, colectivul simfonic al Radioteleviziunii Române a prezentat 8 concerte cu două programe diferite.

Convinși de importanța, de responsabilitatea unei confruntări artistice cu muzicienii și publicul din aceste vechi centre de cultură muzicală, membrii colectivului artistic și dirijorii săi permanenți — Iosif Conta și Emanuel Elenescu au reușit să transforme fiecare din cele 8 apariții publice în manifestări de ținută artistică, capabile să satisfacă înalte exigențe artistice, manifestări ce pot fi socotite pe deplin definitorii pentru însușirile formațiilor muzicale românești în momentul de față. Ne-au rămas în amintire momente din aceste itinerarii concertistice.

21 octombrie : Praga, Sala Dvorak, sala Filarmonicii cehe. Un public imens — în rîndul căruia am întîlnit reprezentanții ministerului Culturii (printre care l-aș remarca pe dr. Iosef Svagera, adjunct al Ministrului Culturii al R. S. Cehoslovacă), muzicieni de prestigiu din capitala Cehoslovaciei, numeroși membri ai corpului diplomatic, profesori ai Conservatorului, critici de artă, organizatori ai vieții muzicale pragheze — a urmărit concertul artiștilor români, confruntarea unei orchestre românești cu tradițiile unui oraș în care au cîntat, au compus

https://biblioteca-digitala.ro

și și-au desfășurat uneori ani în șir activitatea, Mozart, Beethoven, Weber, Berlioz, Wagner, Smetana, Dvorak.

Urmăream pentru prima oară orchestra bucureșteană într-un turneu peste hotare...

Teribile sînt flăcările care se pot aprinde în compartimentele orchestrei în clipele unei confruntări artistice decisive.

La temperatura unei unice dăruiri, fiecare măsură, fiecare portativ, au sunat plin, fiecare idee muzicală avea încărcătura emoțională, voltajul capabil să dea fiori sălii.

În *Simfonia IX-a* de Șostakovici, în cea de a doua suită, *Daphnis și Chloe* de Ravel, în *Rapsodia I-a* de Enescu, au fost momente care-ți luau literalmente răsuflarea.

Și indiscutabil că merite deosebite în ridicarea ansamblului la un asemenea nivel interpretativ a avut dirijorul Iosif Conta, capabil printr-o gestică de mare spectaculozitate să extragă din aparatul orchestral filoane de artă, zăcăminte de expresivitate.

Momentul de cea mai intensă strălucire a concertului de duminică seara a fost *Simfonia* de Șostakovici — adevărată carte de vizită, la ora actuală, a virtuozității, a valorilor colectivului orchestral.

O mențiune specială pentru puritatea, pentru farmecul intervențiilor solistice. Concert-maestrul Radu Zvoristeanu, clarinetistul Ștefan Korody, fagotistul Mihai Nenoiu, flautiștii I. Cațianis și N. Mihăilă, trompetistul C. Drăgunoiu, Marin Soare, solistul partidei de trombon, au fost „eroii" serii. „După mulți ani de zile am avut plăcerea să reascult la Praga, sub conducerea dirijorului Iosif Conta, Orchestra Radioteleviziunii Române — declara compozitorul Jan Tausinger. M-au impresionat, în primul rînd, calitățile sonore ale orchestrei, care a desfășurat în fața noastră, o bogăție de culori — de la cele mai subtile pînă la expresia profundă a forței... În al doilea rînd, ca pedagog, mi-a produs o extraordinară bucurie faptul că marea parte a orchestrei este alcătuită din tineri, ceea ce garantează minunate perspective de dezvoltare în viitor. Nu este lipsit de importanță faptul că publicul praghez a avut ocazia să asculte, fermecat, înalta artă interpretativă a lui Ion Voicu — amintind marea tradiție enesciană."

22 octombrie — Brno — Sala Janacek. Am revenit în străvechiul oraș morav după cîțiva ani și am fost din nou impresionat de nivelul vieții muzicale. Cîteva titluri pe care le-am întîlnit pe avizierele artistice ale orașului Brno mi se par pe deplin elocvente din acest punct de vedere. Filarmonica locală a inaugurat un nou ciclu de largă rezonanță educativă, dedicat școlilor muzicale franceze, italiene, engleze, poloneze. Pe de altă parte, agenda de spectacole a Operei demonstrează o largă disponibilitate pentru literatura contemporană, în special națională, de gen.

Iubitorii de artă din Brno au primit în ultimul timp, o excepțională sală de spectacole muzicale și concerte simfonice — sala Janacek — care a găzduit de altfel și manifestarea ansamblului nostru.

Am avut plăcerea să particip la discuția între conducătorul ansamblului Radioteleviziunii Române, muzicologul Vasile Donose, redactor șef al Redacției Emisiunilor Muzicale a Radioteleviziunii și Frantisek Ostry, directorul Filarmonicii din Brno. A fost un schimb rodnic de opinii care mi-a demonstrat pe de o parte, atenția deosebită pe care muzicienii din Brno o acordă dezvoltării artei în țara care l-a dat lumii pe Enescu, și pe de altă parte, strădaniile muzicienilor din Bruno de a transforma orașul lor într-un centru muzical de importanță națională.

După Praga, Brno a reprezentat un nou teren de confruntare, un moment de maximă solicitare a resurselor instrumentiștilor noștri. Orchestra l-a avut de astă dată la pupitru pe E. Elenescu și alegerea a fost îndreptățită. Melomanii din Brno ni s-au părut înclinați spre o viziune interpretativă de factură romantică... Sobrietatea gesticii lui E. Elenescu, nevoia sa de a puncta detaliile (chiar dacă mi se pare că pierde uneori liniile mari ale construcțiilor) a cîștigat adeziunea publicului. Și suita a II-a *Daphnis și Chloe* de Ravel a fost aici piesa asupra căreia orchestra, dirijorul, publicul s-au aplecat cu interes. E. Elenescu a știut să evidențieze întreaga coloristică a partiturii, să sublinieze modul în care compozitorul operează cu raționamente de ordin tradițional.

E. Elenescu a știut să releve faptul că dincolo de orice rafinamente impresioniste Ravel își dezvăluie opera într-un cadru clasic, dar cum s-a mai spus, cu un spirit poetic de altă natură. *24 octombrie.* Orchestra și dirijorul Emanuel Elenescu susțin de astă dată concertul într-unul din marile centre industriale ale Cehoslovaciei — Ostrava, la sala Palatului Culturii, complex artistic unic prin dimensiunile sale în întreaga Cehoslovacie.

Formația s-a impus de astă dată printr-o înaripată versiune a *Fantasticii* lui Berlioz. Emoțiile, responsabilitatea turneului și în special cele 4 ore de repetiție care au precedat concertul au „așezat" versiunea de la Ostrava în coordonatele unei desăvîrșite realizări artistice. E. Elenescu care știe de multe ori să simtă orchestra ca pe un simplu instrument, a exploatat la maximum resursele ansamblului. În prima mișcare au fost seducătoare momente de neliniște, mișcarea intitulată *marșul spre supliciu* a avut tensionări literalmente emoționante, iar în scena *Balului* am găsit captivante lumini și străluciri. La Ostrava, *Fantastica* a ieșit din perimetrul unei lecturi, a devenit o versiune cu un înalt coeficient de creativitate, o versiune reprezentativă pentru personalitatea ansamblului.

25 octombrie — Olomouc. Din programul acestui concert aș semnala prezența lui Ion Voicu. În *Simfonia spaniolă* de Lalo reputatul violonist bucureștean a depășit și „cotele" atinse la Praga și Brno.

Profund inspirat, Ion Voicu a scos la iveală toate comorile cîntului său, rezervoare în care s-au adunat înclinațiile tehnice naturale, frumusețea desăvîrșită a sunetului, instinctul stilului, minunata sa sensibilitate.

În colaborare cu orchestra au dispărut orice neglijențe. O unitate deplină (care poate fi dobîndită doar pe baza unei îndelungi colaborări) a fost stabilită între solist și orchestră.

27 octombrie — Bratislava. Responsabilitatea pe care o dă fiecărui instrumentist sentimentul că este un ambasador al artei românești peste hotare gene-

https://biblioteca-digitala.ro

rează dăruire, niveluri artistice de unică vibrație, creează o atmosferă cu totul deosebită, cu implicații în relația interpreți-public. Și indiscutabil concertul de la Bratislava, a fost un exemplu de desăvîrșire artistică, demonstrînd din partea întregului ansamblu, o mare dorință de a se întrece pe sine.

Trezind întreg interesul instrumentiștilor și prin aceasta deosebitele lor resurse, Iosif Conta a știut să scoată nu numai efecte de mare strălucire ci și interpretări în perfecte coordonate stilistice.

Momente captivante în derularea *Fantasticii* lui Berlioz, piesă de rezistență a concertului — cîntecul celor doi păstori din *Scena cîmpenească*, fascinanta erupție de energii din *Final*, frumusețea valsului care a avut de astă dată șerpuiri largi, plutind liniștit în întreaga orchestră.

29 octombrie — Tatabanya. Sute de muncitori și metalurgiști din marele centru industrial al Ungariei vin să-i asculte pe artiștii români. Momentul relevant al serii : *Simfonia a IX-a* de Șostakovici — vast teren de desfășurare a virtuozității formației, a pregătirii unor soliști.

Iosif Conta dezvăluie de fiecare dată, pe măsură ce orchestra îi înțelege tot mai bine intențiile, profunzimea acestei muzici, sublim amestec de spirit, liniște, lumini iradiante. Cu o gestică spectaculoasă, captivantă deopotrivă pentru instrumentiști și pentru public, Iosif Conta iluminează continuu izvoarele partiturii.

Exactitate, tempi perfect aleși, (remarcabilă mi se pare încetinirea *Andantelui)*, frazări firești, ritmuri frenetice au dat versiunii *Simfoniei a IX-a* de Șostakovici, la Bratislava, repere definitorii pentru ansamblu și această versiune merită indiscutabil o rapidă gravare pe disc.

30 și 31 octombrie. În străvechea sală „Franz Liszt" a Academiei de Muzică din Budapesta orchestra bucureșteană întîlnește în două concerte cu programe diferite exigentul public muzical din Capitala Ungariei.

În programele celor două manifestări : *Simfonia a IX-a* de Șostakovici, *Suita a II-a „Daphnis și Chloe"* de Ravel, *Simfonia „Fantastica"* de Berlioz, *Rapsodia I-a* de George Enescu, *Texturi* de M. Moldovan, *Simfonia spaniolă* de Lalo, *Concertul nr. 3 pentru vioară și orchestră* de Mozart. „Tot ansamblul — scria cronicarul ziarului Magyar Nemzet într-o amplă și entuziastă dare de seamă asupra concertelor susținute de artiștii români la Budapesta — este exemplar de însuflețit, plin de bune intenții și știe să găsească permanent de-a lungul desfășurării partiturilor — rezolvări minunate." O impresie deosebită a produs la Budapesta piesa *Texturi,* publicul budapestan a înțeles captivanta sobrietate a acestei partituri... Așa cum spuneam la posturile noastre de radio, transmițînd în direct primul concert al orchestrei noastre la Budapesta, aplauzele publicului au autentificat unul din primele mari succese internaționale ale lui M. Moldovan, succes pe care-l datorează înainte de toate artei, responsabilității cu care Iosif Conta s-a apropiat de partitură.

...Episod inedit în cadrul celei de a doua manifestări de la Budapesta. Înainte de concert cu o oră violonistul Ion Voicu — care s-a dovedit un strălucit solist a 7 dintre manifestările acestui turneu — se îmbolnăvește subit. Chemat de urgență, un medic confirmă necesitatea înlocuirii solistului. Se caută o soluție... și soluția a fost de îndată găsită în orchestră, în ansamblul simfonic al Radioteleviziunii care în ultimii ani a integrat în rîndurile sale cîțiva soliști de talie internațională. Printre aceștia, contrabasistul W. Güttler întors recent de la Geneva unde dobîndise laurii unui mare concurs de interpretare.

W. Güttler avea „în degete" *Concertul pentru contrabas în Re major* de Vivaldi ; Ștefan Korody și-a însușit temeinic în ultimii ani o emoționantă partitură mozartiană : *Concertul în La major K.V. 622.*

Secretarul orchestrei caută urgent pe bibliotecarul Academiei de muzică din Budapesta... Spre bucuria tuturor, se găsesc știmele... Într-o cameră de studiu alăturată sălii de concerte, se face o lectură rapidă. La ora 7,20 se anunță intrarea pe scenă... stabilirea circuitelor cu postul de Radio, București.

Iosif Conta pășește cu siguranță pe podiumul de concert. Ca de atîtea ori, înaltul profesionalism al formației, responsabilitatea instrumentiștilor, talentul soliștilor învinge. În pauză, cîțiva muzicieni îmi vorbesc, printre altele, despre perfecțiunea acompaniamentului. „Este un fenomen rar acest tînăr instrumentist — scrie cronicarul ziarului budapestan mai sus citat, referindu-se la contrabasistul Wolfgang Güttler — care scoate sunete ce pot fi invidiate și de un violonist și dovedește moment cu moment o muzicalitate debordantă".

Spațiul nu-mi permite să „decupez" și alte imagini din filmul prestigiosului turneu concertistic.

Încheind, aș vrea doar să transcriu o declarație pe care o făcea după concertul de la Praga dr. Vaclav Smetacek, renumitul șef de orchestră praghez.

„Orchestra ne-a încîntat pe toți. Nu pot decît să vă felicit ; omogenitatea compartimentelor, soliștii de mare clasă, stilul, muzicalitatea, gustul desăvîrșit — tot ce-și poate dori un iubitor de muzică am găsit în această seară.

Transmiteți membrilor orchestrei, dirijorului Iosif Conta, violonistului Ion Voicu, că muzicienii Bucureștiului au încîntat publicul Pragăi."

Ce aș mai putea să adaug despre valoarea concertelor prezentate de colectivul simfonic al Radioteleviziunii Române peste hotare după o asemenea entuziastă și, am certitudinea, neconvențională declarație ?

Iosif SAVA

Aspecte ale educației muzicale în R. S. Cehoslovacă

În R. S. Cehoslovacă, pedagogia muzicală are o tradiție bogată în însemnate succese. Savantul englez Charles Burney (sec. XVIII) spunea că „Boemia este conservatorul Europei", iar Smetana, referindu-se la muzicalitatea poporului ceh declara că : „muzica este viața cehilor." În articolul său : *Creația muzicală pentru copii și tineret, în lumina dezvoltării stilului muzical,* Ladislav Bourlas arată că fiecare om se naște cu însușiri muzicale ce vor putea fi dezvoltate numai pe baza unei serioase educații.

https://biblioteca-digitala.ro

Este vorba aici nu numai de faptul că omul se poate realiza în diferitele domenii ale muzicii pe baza constantelor sale bioantropologice, îmbogățite prin experiența mediului înconjurător, ci și că el se poate dezvolta optim, astfel încît să reacționeze estetic la limbajul muzical curent, în același timp adaptîndu-se diferitelor sisteme muzicale noi.

Școala cehoslovacă acționează cu hotărîre pentru emanciparea culturală a întregului popor, adaptîndu-se tuturor năzuințelor de progres ale pedagogiei muzicale moderne.

Prin eficacitatea sa emoțională și estetică, educația muzicală face parte integrantă din educația generală a personalității copilului. Toți copiii, pînă la vîrsta de 15 ani, trebuie să primească o educație muzicală în raport de aptitudini, pe baza diferențierilor psihice, și, bineînțeles, prin asigurarea timpului material optim necesar în cadrul programei de învățămînt general.

Formarea personalității muzicale a copilului se realizează prin educarea vocii și cîntului, perfecționarea intonațiilor și ritmului, a cîntului propriu-zis : prin pregătirea tehnică instrumentală și a cîntatului în ansamblu, formarea perfectă a auzului și respectarea tempoului ; prin exerciții începute la vîrstele cele mai timpurii ; prin susținerea unor programe muzicale în care elevii, cu ajutorul profesorilor, sau chiar independent, se manifestă sincretic (poezie, mișcare, ghicitori, jocuri muzicale vocale și instrumentale, etc.)

Astfel, acționînd independent, copiii vor învăța să-și folosească timpul liber prin jocuri muzicale, vor învăța să se apropie de arta muzicii. Toate aceste activități pot fi realizate cu ajutorul mijloacelor audio-vizuale moderne : (tabele magnetice cu portative și note muzicale, diapozitive, filme, instrumente de percuție ușor de stăpînit, discurile școlare pentru toate clasele, acompaniamente la pian a unor lieduri, organizarea de către radioteleviziune a unor programe școlare.

În raport cu evoluția psihologică a copiilor, școala cehoslovacă evoluează în mai multe etape.

La vîrsta preșcolară, copiii între 4—6 ani merg la grădiniță, unde muzica este legată strîns de joc și de jucării. Sistemul ritmic Dalcrose este aplicat cu succes în aceste instituții preșcolare. La vîrsta tinerei pubertăți, copiii între 6—9 ani frecventează școala elementară, unde își completează cunoștințele muzicale cu elemente intuitive. În această etapă, elevii beneficiază de o oră de educație muzicală pe săptămînă (clasele I-III). La vîrsta prepuberă (clasele IV-VI), elevii au cîte 2 ore de educație muzicală pe săptămînă, unde li se predau principiile muzicale de bază și activează practic, ca într-un atelier muzical, participînd într-un ansamblu coral sau instrumental, ceea ce contribuie la dezvoltarea îndemînării tehnice, vocale sau instrumentale. La vîrsta pubertății se pun pietrele fundamentale pentru dezvoltarea simțului de apreciere estetică a compozițiilor și pentru o orientare independentă a copilului în lumea muzicală. În cl. VII—IX (perioada puberilor), educația muzicală se realizează printr-o oră pe săptămînă, plus cursuri facultative de cor și ansamblu instrumental, cîte 2 ore. La vîrsta postpuberală (16—19 ani) — (gimnaziul de 4 ani) — educația muzicală se realizează astfel : în primii doi ani, obligatoriu, 2 ore pe săptămînă, alternativ cu educația estetică. În primul an de curs, tema educației muzicale o formează „Muzica și societatea" (unde, cînd și cum se alcătuiesc producțiile muzicale) ; în anul următor „Muzica în contextul cultural educativ", în continuare materia *muzică* devine obiect facultativ. Chiar în facultate, fiecare student are posibilitatea să activeze, fie într-un ansamblu coral, fie într-unul instrumental, în cadrul cluburilor organizate pe lîngă facultăți. Preocupările muzicale ale studenților sînt evidente : discuții, aprecieri și referate asupra literaturii muzicale universale, însușirea cunoștințelor în domeniul esteticii, psihologiei și sociologiei muzicale, confruntări de opinii pe teme muzicale, etc.

În afara acestei structuri a educației muzicale în școlile generale, în Cehoslovacia există școli de muzică pentru elevii talentați, de la grădiniță pînă la gimnaziu, alții își completează educația muzicală în școli de artă populară, cercuri, case de cultură și chiar cu profesori particulari.

Noua concepție a educației muzicale pune accent pe un nou conținut, noi forme, noi metode de lucru. Profesorul de educație muzicală este considerat ca trebuind să fie un muzician complet care în primul rînd, știe să insufle elevilor dragostea sa pentru muzică. Obiectul principal al noii concepții este renașterea generală a educației muzicale cehe, pe bazele noilor pedagogii muzicale teoretice, în acord cu recunoașterea înruditelor discipline științifice, avîndu-se în vedere actualele necesități ale societății și dezvoltarea muzicală a întregului popor. Ea ține seama de orientarea omului asupra diferitelor sisteme stilistice, muzica fiind considerată ca un fenomen de pluralitate, ajungîndu-se astfel la adevărata esență a esteticului artistic.

Elisabeta SUCIU

PROFIL

Un muzician pedagog — D. D. Stancu

Profilul de creator al lui D. D. Stancu se îmbină cu cel al interpretului și dascălului, reunind trei fețe ale unui același scop — pasiunea pentru a face iubită muzica. Cum ? După pilda celor de la care a învățat, maeștrii cîntărilor corale — Vidu, Musicescu, Cucu și, mai ales, Ioan D. Chirescu. Este acea simplă unire a cunoașterii savante a elementelor ce alcătuiesc o partitură — armonie, polifonie, — cu exemplu de neîntrecut al melodiei și versului popular. Nu copierea artei folclorice, prin care nu s-ar putea întrece originalul, ci fidelitatea pentru imaginea clară a poeziei, pentru farmecul melodiei. Este, în această orientare, cuprinsă o mare și glorioasă tradiție românească, tăinuită însă totdeauna de o modestie pe măsură. Adică, pentru a o pătrunde, o asemenea muzică cere să fie întîmpinată cu dragoste, să ostenești descifrînd-o, învățînd-o. E greu sau ușor? Răspunsul depinde de rezultatul final, de bucuria cîntului. D. D. Stancu caută mereu această mulțumire a omului, dedicîndu-i eforturile dascălului și compozitorului.

https://biblioteca-digitala.ro

Adunînd, din experiența sa de dirijor la Corul Radio, cele trebuincioase pentru o bună mînuire a vocilor, fără solicitarea unor eforturi de execuție care să stînjenească un cînt firesc, D. D. Stancu a alcătuit o seamă de compoziții în care propune o treptată meșteșugire a coristului. Stau mărturie ultimele caiete de piese corale publicate. Mai întîi culegerea *Dincolo de crizanteme* (canoane la 2, 3, 4 voci egale, urmată de *20 de coruri polifonice* (pentru formații mixte camerale). Ideea poetică este limpede (în primul caiet apare și colaborarea cu poetul Gheorghe Tomozei), căutată de compozitor, în lumea multicoloră a copiilor, în frînturi ale frazelor populare sau în candoarea peisajului românesc, din care răsar cîteodată și accente patriotice. Corespunzînd acestor imagini, motivele muzicale se păstrează tot în universul întîmplărilor simple. Dar aici, simplitatea este a meșterului care „toarce" firul în variate combinații ritmice și armonice, țesînd o maramă sonoră plină de arabescuri și tonuri cromatice. Dacă am amintit ceea ce numesc meșteșug, iată și cîteva procedee de tehnică polifonică pe care se bazează cele două serii de coruri : Caietul *Dincolo de crizanteme* — canoane de la 2 la 4 voci, cu imitație strictă, majoritatea la o măsură, cîteva la două măsuri, și la perioade mai mari (piesa nr. 6 — 16 măsuri), cu melodia de bază la vocea I, reluată pe „trepte" de celelalte voci. Caietul *Douăzeci de coruri polifonice* — majoritatea canoane cu două motive imitate strict (de obicei S-T și AB, cîteva excepții A-B, S-T), cîteva canoane cu imitația la spațiu ritmic foarte strîns (optime — în *Jocul nostru, Noapte),* o serie de canoane în care se enunță pe rînd mai întîi cele două motive paralele, după care urmează treptat imitațiile (motiv$_1$S, motiv$_2$A, imitația m$_1$T, imitația m$_2$B, spre pildă în *Sună cornul, Bunicul, Întrebări* etc.) și alte canoane duble în care enunțarea celor două motive se face simultan, diferențiindu-se prin profilul intervalic și ritmic *(Fricosul, Cîntă satul, Au venit flăcăi).* Gradul treptat de dificultate, prin echilibrarea combinațiilor cu intervalica și ritmica motivelor face ca, dincolo de o aparentă strictețe tehnică, aceste piese să-și păstreze în întregime alura spontană, atît de necesară mai ales interpretării lor în școli de cultură generală, licee pedagogice sau cercuri de amatori. Un al treilea caiet, *Treizeci de coruri* (pentru formații de voci egale) poartă dedicația : „elevilor din liceele pedagogice de învățători". Este de fapt întregirea celor două caiete anterioare cu un repertoriu mai variat ca tematică și tratare corală, alternînd procedeele polifonice cu cele ale armonizării libere, subiectele din viața cotidiană cu altele de inspirație patriotică. D. D. Stancu, scriind și versurile, prelucrînd unele melodii de largă circulație, oferă aici baza unui repertoriu practic, necesar mult așteptatei activități corale la nivelul tineretului școlar. Desprindem aceeași dorință și din recenta sa *Antologie de cîntece pentru școlari,* ce ar putea purta ca motto celebrele cuvinte ale lui D. G. Kiriac, *„soarta muzicii în școală se hotărăște".* Este un volum în care se află adunați ani de muncă pedagogică, căutări și descoperiri în repertoriul școlar al mai multor decenii, la care se adaugă adaptări noi, în spiritul accesibilității necesare tineretului care posedă acum radio, magnetofon și discuri. Dar, după cum mărturisește autorul, orice tînăr trebuie să știe să asculte muzică, nu însă să uite să cînte el însuși. *Antologia* semnată de el este un asemenea repertoriu, cu un cuprinzător sumar de la clasici la moderni, de la muzică populară la melodii semnate de autor. Adaptările melodiilor, aranjamentele versurilor, prezența gradării de dificultate reflectă experiența pedagogului, de investigare a sensibilității copilului și tînărului.

Incomplet acest portret, dacă nu am adăuga și lucrări muzicale de mai largă respirație — Suita *Haiducească,* Suita *Pe plaiuri moldovene* — nenumărate coruri (pe versuri de Șt. O. Iosif, Eminescu etc.), cîntece patriotice și prelucrări concertante de muzică populară. O parte sînt cuprinse în discul de autor, realizat de D. D. Stancu la Electrecord în colaborare cu corul Radioteleviziunii. Frumoasa curgere a melodiei, dinamica și variația culorilor, o anumită tentă nostalgică, amintesc aici de muzica maeștrilor săi în arta corală. Nu este epigonism, ci curajul consecvenței în înțelegerea bogăției școlii noastre naționale, oglindind acea vitală cinste ce condiționează orice act creator. Profesor și compozitor, D. D. Stancu pășește pe această cale, demonstrînd prin fiecare fapt al său că în școală, alături de matematică și fizică, muzica își are locul în inima și mintea celor ce se pregătesc să devină oameni. Îi datorăm mulțumiri ; dovadă rîndurile acestea.

GR. C.

https://biblioteca-digitala.ro

NOTE

Casa de discuri „Déesse" din Paris a editat un ciclu de lucrări enesciene, în seria intitulată „Hommage à George Enesco". Această serie cuprinde, pînă în prezent, albumul cu două discuri consacrat colaborării Enescu-Lipatti şi albumul cu patru discuri cuprinzînd tragedia lirică *Oedip*, în interpretarea soliştilor, corului şi orchestrei Operei Române din Bucureşti, sub conducerea lui Mihai Brediceanu. Recent a apărut un nou disc (DDLX 57), consacrat *Octuorului în Do major op. 7*. Realizat cu concursul Casei de discuri „Electrecord", acest ultim disc reactualizează cunoscuta interpretare realizată sub bagheta lui Constantin Silvestri de un ansamblu de soliști români.

Operă a unui tînăr de numai 19 ani, acest *Octuor* impresionează în egală măsură prin noutatea şi perfecţiunea construcţiei şi a mijloacelor tehnice, cît şi prin bogăţia de stări emoţionale, prin vibraţia puternică şi, de pe atunci, atît de personală a compozitorului. Amprenta Enesciană poate fi recunoscută pînă în cele mai fine detalii. Încă din această lucrare Enescu se înfăţişează ca una din cele mai complexe personalităţi din arta secolului nostru. Rămînînd ataşat tradiţiei — prin formare, afinităţi temperamentale, admiraţie faţă de marile valori ale clasicismului şi romantismului (care constituiau şi baza repertoriului său de interpret) — George Enescu era totuşi, şi în primul rînd, un creator al epocii sale, un creator autentic şi îndrăzneţ. Fiecare măsură a *Octetului* devine elocventă în acest sens. Compozitorul devansează net epoca sa (lucrarea a fost terminată în anul 1900), astfel că el poate fi cu adevărat înţeles numai situîndu-l în rîndul marilor creatori care au adus contribuţii majore la arta muzicală a timpului. Distanţîndu-se de la început de muzicienii epigoni, continuatorii direcţi ai trecutului, care în fond rămîneau întîrziaţi faţă de epoca lor, prelungind trecutul, Enescu se înscrie cu hotărîre printre marile personalităţi ale generaţiei sale, generaţia glorioasă a anilor optzeci.

Această amplă construcţie camerală, dar cu sonorităţi adeseori orchestrale, în 4 părţi, ce se succed fără întrerupere, formînd un mare arc, uimitor prin unitatea sa, este totodată o muzică de o mare bogăţie sonoră, cu puternice contraste şi vibrante efuziuni. Istorica interpretare a lui Constantin Silvestri serveşte în chip optim lucrarea, chiar dacă este vorba de o înregistrare ce nu mai poate concura, din punct de vedere tehnic, cu cele realizate sub auspiciile înaltei fidelităţi şi a stereofoniei. O excelentă impresie lasă şi prezentarea mapei de disc, sobră dar elegantă, de un bun gust desăvîrşit.

Tot Casa de discuri „Déesse" a editat un disc consacrat violonistului Gérard Poulet. Conceput ca o antologie a repertoriului violonistic cel mai caracteristic, discul întruneşte numele a 12 compozitori din secolele XVIII-XX. Fără să urmărească un criteriu cronologic sau vre-o ordine anumită în succesiunea lor, aceste piese (în general de mici dimensiuni, multe din ele auzite frecvent ca piese de „bis") se disting fie prin caracterul lor de virtuozitate, fie prin cantabilitatea specific violonistică.

Gerard Poulet care în anul 1956, la vîrsta de 18 ani, cucerea marele premiu al concursului internaţional „Paganini" de la Genova, apare în *Fantezia „Moise", pe coarda sol*, ca un desăvîrşit tehnician, a cărui virtuozitate nu cunoaşte limite. Pe de altă parte interpretarea pieselor de Debussy şi Ravel îl situează pe tînărul violonist pe linia nobilei tradiţii violonistice franceze, ilustrată de un Thibaud sau un Francescatti. Cu multă înţelegere a stilului sînt cîntate şi celebrele *Dansuri româneşti* de Bartók. Partenerul lui Gerard Poulet, pianistul Maurice Blanchot semnează şi *Romanţa pentru vioară*, care împreună cu *Toccata* lui Roger Boutry (compozitor născut în anul 1932 şi distins cu marele premiu al Romei) reprezintă muzica franceză mai nouă.

Discul ne rezervă o surpriză: interiorul mapei cuprinde o fotografie realizată în anul 1948 la primul festival de la Besançon, în care regăsim alături de micul violonist de atunci în vîrstă de 10 ani şi de tatăl său, cunoscutul dirijor Gaston Poulet, pe marele George Enescu, aşezat la pian. Cariera acestui violonist, începută atît de timpuriu sub rodnice auspicii, atinge astăzi un moment de împlinire artistică prin acest disc cu piese de succes şi prin caldele cuvinte de apreciere ale lui Henryk Szeryng despre fostul său elev. Considerîndu-l pe Gerard Poulet ca un adevărat „fiu spiritual", Szeryng scria în februarie 1973: „... este vorba de un adevărat Artist, ale cărui calităţi de muzician şi de virtuoz îi conferă un loc excepţional în sfera rarefiată a celor cîţiva Aleşi ai destinului, care ştiu să îmbine stăpînirea instrumentului cu realizarea intenţiilor compozitorului în cadrul Stilului şi Frumuseţii!"

O nouă formaţie camerală românească — Trio-ul „Round Table" — format din Nicolae Brînduş (pian), Aurelian Octav Popa (clarinet) şi Marius Suciu (violoncel) înscrie în agenda sa două remarcabile succese înregistrate în cadrul turneelor întreprinse în cursul anului 1973. În luna martie, interpreţii români au susţinut un turneu de concerte în Suedia. Criticul Olle Olsson consemnează în revista „HT": „Trio Round Table se intitulează cei trei eminenţi muzicieni români care întreprind zilele acestea un turneu în Suedia de vest pentru a ne prezenta o muzică extrem de modernă şi, în consecinţă, cu totul necunoscută nouă...

Clarinetistul Aurelian Octav Popa a prezentat şi o compoziţie românească cu o linie foarte frumoasă — *Coloana infinită* de Tiberiu Olah. Este o transcripţie în muzică a unei sculpturi de o frumuseţe a formei curată, abstractă...

După pauză s-a dat drumul liber jocului, improvizaţiei şi încercării de a da mijloace de expresie noi instrumentului clasic. Muzica pentru clarinet de Corneliu Cezar şi o bandă cu un poem despre zeul străvechi Taaroa nu au fost lipsite de momente interesante...

Responsabilitatea pentru cea de a 7-a piesă din program îi revine în întregime lui Nicolae Brînduş. E vorba de un meci între trei instrumentişti şi o

https://biblioteca-digitala.ro

bandă de magnetofon cu material folcloric — cuprinzînd ritualuri de nuntă și înmormîntare. O dezlănțuire de clopote în care atît viața cît și moartea păreau să atingă momente de intensă bucurie...

În final, Trio-ul „Round Table" s-a reunit într-un turnir muzical, fiecare dintre cavaleri apărîndu-și tema. Lucrarea, în primă audiție, este o împletire de ritmuri aprinse, sunete acute și variații neașteptate.

Impresia generală cu care publicul a părăsit sala a fost aceea a unei seri plăcute".

Muzicologul Goran Bergendal, de la Sveriges Radio, semnează cronica celui de al doilea concert al tinerei formații românești, în ziarul „Lysekils-Posten".

„Introducerea a făcut-o Marius Suciu cu prima suită de Bach pentru violoncel solo. Este o lucrare deosebit de dificilă care a fost executată cu o tehnică impecabilă și cu un simț muzical foarte fin. A urmat *Trio-ul op. 11* de Beethoven, *pentru clarinet, violoncel și pian*. În continuare, trei piese scurte pentru clarinet de Stravinsky, în interpretarea lui Aurelian Octav Popa. Deși scurte, lucrările sînt extrem de grele și interpretarea lor a fost de o perfecțiune care cred că nu poate fi depășită. Popa are o ușurință deosebită, o voioșie în interpretare, cîntă cu convingerea că este foarte plăcut să faci muzică și asta este foarte important. Piesa următoare a fost o compoziție românească (Tiberiu Olah), o sonată pentru clarinet inspirată de sculptura lui Brâncuși, *Coloana infinită*. Compoziția este de o dificultate fără egal și este scrisă special pentru Popa, care a interpretat-o desăvîrșit. Este cu adevărat o piatră de încercare pentru posibilitățile clarinetului și este în același timp o lucrare agreabilă..

După pauză s-a interpretat *Suita a doua de dansuri* de Blomdahl, cu Nicolae Brînduș la percuție. În comparație cu interpretările suedeze, cea românească a fost mai ușoară, mai aeriană, lipsind poate ceva din austeritatea pe care eram obișnuiți să o găsim la această lucrare.

A urmat o lucrare de Corneliu Cezar, compozitor român. Muzica dedicată zeului tahitian Taaroa — un poem tradus în românește și imprimat pe bandă în lectura compozitorului, însoțit de diferite efecte sonore. În întunericul inițial din sală a început deodată să crească un sunet ca o lumină, acompaniind clarinetul imprimat pe bandă... Părerea mea este că e o lucrare meditativă, de atmosferă, care nu aleargă după efecte.

Apoi, compoziția *Match* de Brînduș, pentru bandă de magnetofon și trio instrumental. Prima parte a benzii conține material folcloric — muzică de nuntă. A doua parte cuprinde ritualuri de înmormîntare. La aceasta se adaugă improvizația controlată a instrumentiștilor. În prima parte sînt fragmente întinse de o colosală vitalitate. În final, sunetele clopotelor creează o atmosferă de înmormîntare, de sfîrșit.

În încheiere, cei trei membri ai trio-ului „Round Table" s-au înfruntat într-o muzică ce recurge la resursele mai puțin obișnuite ale instrumentelor și care pretinde o virtuozitate muzicală de înaltă clasă. Și aici partea ultimă în special are o forță remarcabilă și lasă o impresie deosebit de puternică.

În întregul său, concertul a fost foarte izbutit. Publicul numeros și-a manifestat entuziasmul evident. S-au ivit uneori și momente umoristice neprevăzute, dar de ce să nu existe și ele? Fiecare are libertatea absolută de a reacționa cum vrea în fața muzicii".

În cadrul „Centrului pentru Arte creative" din Atena, trioul „Round Table" a susținut un concert propriu și a participat la un concert de muzică modernă și la un spectacol de muzică de dans.

Concertul trioului a cuprins în program: *Suita nr. 1 pentru violoncel*, de Johann Sebastian Bach, *Trio în Si bemol major, op. 11* de Beethoven, *Sonata nr. 7 pentru pian* de Prokofiev, *Trei piese pentru clarinet* de Stravinski, *Monodie pentru clarinet solo* de F. Lehman și compoziția colectivă *„Round Table"* semnată de cei trei membri ai formației: Aurelian Octav Popa, Marius Suciu și Nicolae Brînduș.

Trioul românesc „Round Table", în cadrul serii de „Dansuri indiene și Dansuri moderne" (coregrafia: Vija Vetra), a interpretat lucrarea lui Nicolae Brînduș, *Soliloque*.

În sfîrșit trioul „Round Table" a participat la concertul de muzică modernă, condus de Theodor Antoniou, personalitate de prim rang a vieții muzicale grecești. Concertul a cuprins lucrări contemporane semnate de J. Ioannidis *(Versi for clarinet)*, Iancu Dumitrescu *(Metamorfoze pentru clarinet)*, R. Surak *(Le Tombeau*, pentru clarinet violoncel și pian), Nicolae Brînduș *(Cantus Firmus)*, Tiberiu Olah *(Sonate pentru clarinet)*, A. Logothetis *(Odyssees)*. Și-au mai dat concursul: N. Semitecolo (ghitară) și R. Surak (orgă).

Compozitorul Nicolae Brînduș a susținut în cadrul Seminarului aceluiași Centru al Artelor creative din Atena, comunicarea, intitulată „Despre o analiză simbolică a semiografiei muzicale".

Ileana RAȚIU

https://biblioteca-digitala.ro

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

„Oedipe" d'Enesco, Grand Prix du Disque

Après l'Exposition dédiée à Georges Enesco, vers la fin de l'année dernière, à l'Institut de France, voici qu'un autre événement remet le nom du grand compositeur roumain au centre de l'attention de la vie musicale parisienne. L'Académie française du Disque et des publications sonores audio-visuelles *(association placée sous le haut patronage du Président de la République) vient de choisir pour le* Grand Prix du Disque *l'Oedipe d'Enesco. Pour établir son choix parmi la grande diversité de disques publiés en 1973, le jury les avait tout d'abord classés par genres et caractères spécifiques. Dans le cadre de l'opéra (comprenant trois catégories : théâtre lyrique, chefs-d'oeuvre lyriques, tragédie lyrique),* l'Oedipe *d'Enesco — magistrale réalisation du théâtre lyrique roumain contemporain — partage cette gloire avec* la Bohème *de Puccini, sous la baguette de Karajan et avec* Turandot, *également de Puccini, dans la spectaculaire version de Zubin Mehta.*

C'est un succès d'autant plus grand, que cette version de l'opéra énescien représente une réalisation exclusivement roumaine, dont l'enregistrement par la maison de disques „Electrecord" de Bucarest a été cédé, aux termes d'un contrat, à la maison „Déesse" de Paris. Le choeur et l'orchestre de l'Opéra Roumain de Bucarest, sous la baguette de Mihail Brediceanu, accompagnent une distribution brillante que, d'ailleurs, le public parisien avait eu l'occasion d'applaudir il y a dix ans, lors d'une tournée de l'Opéra Roumain à Paris.

A présent gravée sur disque, cette mémorable interprétation a résonné sous la coupole même de l'Opéra de Paris — lieu de la première mondiale du chef-d'oeuvre d'Enesco : la puissante personnalité et la voix vibrante de David Ohanesian dans le rôle titulaire, sont demeurées dans le souvenir du public comme l'une des grandes présences de ces spectacles, aux côtés de Dan Iordăchescu, Ioan Hvorov, Elena Cernei, Maria Sindrilaru, Valentin Teodorian.

Mais, aussi magistrale qu'elle fût, ce sont des conditions techniques, d'enregistrement absolument remarquables, dues à la maison roumaine de disques „Electrecord", qui ont fait de cette version de l'Oedipe *une „première mondiale du disque" (fait signalé aussi par le jury de l'Académie). Ce succès a été salué avec enthousiasme par tous les fidèles de la musique d'Enesco, ainsi que par de nombreux musicologues et critiques, les uns et les autres soulignant les hautes qualités de l'interprétation que ce Grand Prix du Disque vient confirmer. „L'orchestre le choeur, les protagonistes, tout enfin y est animé par Mihai Brediceanu, un grand chef d'orchestre" — écrivait Antoine Goléa dans* Harmonie, *au moment de l'apparition du disque.*

L. C.

https://biblioteca-digitala.ro

La musique en notre temps
l'Oedipe d'Enesco

Ce nous est une joie de le reconnaître : un des voeux, que nous avions naguère formulés, se voit finalement exaucé. L'opéra magistral d'Enesco, *Oedipe*, s'inscrit au catalogue, Y demeurera-t-il ? Tout de l'accueil qui lui sera réservé. La courageuse maison française — si jeune encore — Déesse qui l'a importé, fait confiance au public. Il faut souhaiter que celui-ci mesure la chance qui lui est offerte et sache en profiter. Car, en cas d'échec, l'offre risque d'être de courte durée !

Voici près de trois ans en effet, nous demandions : „A quand, par exemple, l'enregistrement de *L'Oedipe* d'Enesco dont parlent tant d'ouvrages et qu'il est pratiquement impossible de connaître ?" (no. 87, p. 39). Publiée aujourd'hui en quatre disques, l'oeuvre est devenue accessible. Ce n'est plus seulement un nom, c'est une réalité tangible, audible, mise à la portée de tous.

Bien entendu, on aurait préféré voir enregistrer et diffuser la version originelle de l'ouvrage, en langue française, celle qui vit le jour le 13 mars 1936 à l'Opéra de Paris et suscita un vif enthousiasme. Mais un pays qui n'a pas encore su inscrire au catalogue un seul enregistrement français d'un des grands opéras de Rameau, est-il, sera-t-il jamais, capable de faire quelque effort en faveur d'Oedipe ? Il l'aurait dû, assurément, à plus d'un titre : ne serait-ce que comme témoignage de reconnaissance à l'égard du compositeur roumain qui passa la plus grande partie de sa vie chez nous et tint à écrire son oeuvre maîtresse dans notre langue afin de lui assurer par là une plus vaste audience internationale.

Mais puisqu'il faut se rendre à l'évidence des faits, la réalisation, chez nous, d'une telle version étant impossible, comment ne réserverait-on, du moins, un excellent accueil à cette interprétation roumaine qui nous fait mieux réaliser l'injustice dont a été victime le chef-d'oeuvre d'Enesco ?

Car *Oedipe* est une des créations majeures de notre siècle, le fait este certain. Fort bien accueilli à Paris lors de sa création, nous l'avons dit, il fut représenté une trentaine de fois à l'Opera. Puis ce fut la guerre. Et, en dépit de quelques efforts méritoires en vue de ramener l'attention sur son cas, l'oubli l'atteint, comme tant d'autres ouvrages qui, pour des raisons plus ou moins fondées, ont connu la même disgrâce. On voudrait que cet enregistrement soit de nature à réhabiliter ce monument. Il faut reconnaître qu'il porte le dur handicap de la langue, handicap que le livret ne réduit qu'en partie : un simple résumé est donné en notre langue qui, s'il permet, Dieu merci, de suivre l'action dans son mouvement essentiel, laisse perdre nombre de détails qui ont certainement leur raison d'être et gagnerai à être connus.

Mais à quoi bon rêver l'impossible ? Une fois de plus, il faut le redire : la sagesse consiste à savoir apprécier à son prix l'apport qui nous est fait. Et, d'ores et déjà, cette version d'*Oedipe* par les soins de solistes, des choeurs et de l'Orchestre de l'Opéra de Bucarest, dirigés par M. Brediceanu, nous paraît une des plus utiles, des plus importantes qui aient vu le jour au catalogue ces dernières années. Quatre disques donc la composent, accompagnés d'un livret copieux en diverses langues, dont le français, le tout groupé sous coffret (DDLX 53—56).

L'extraordinaire, dans *Oedipe*, est bien le style éminemment personnel de l'oeuvre. Enesco y use d'un langage qui est le sien propre et sait rester totalement indépendant au milieu des innombrables courants qui soulevaient les milieux musicaux de son temps. Nul retour à Bach, ici, nulle invasion sérielle, nul néo-debussysme. A la façon de Bartok, Enesco se fraye librement sa route. Il plonge ses racines dans la musique de son peuple, le fait est certain, mais il dépasse de loin tout folklore, fût-il imaginaire et, comme sans peine, parvient à une expression originale, puissante et fraîche qui ne sent nullement la recherche ou l'effort, mais frappe bien au contraire par son aisance, sa liberté, son naturel. A ce titre, Enesco se révéle comme l'un des grands parmi les grands et l'on s'étonne qu'il reste encore si peu connu, si peu reconnu plutôt, alors qu'il représente un tempérament créateur comme il serait difficile d'en trouver beaucoup d'équivalents en notre siècle.

En s'attaquant à un thème aussi gigantesque que celui d'*Oedipe*, le compositeur a fait montre de beaucoup d'audace. On conçoit qu'il lui ait fallu quelque 20 ans pour mener à bien sa tâche et l'on admettra qu'un opera de cette densité ne s'épuise pas en une seule audition. C'est pourquoi son enregistrement est capital : un tel drame révèle certainement sa beauté dès le premier contact, mais il ne cesse de subjuguer à mesure qu'on l'entend et le réentend. A l'opposé de certaines oeuvres qui séduissantes, captivent de prime abord et s'effritent bien vite lorsqu'on revient à elles, *Oedipe*, tout au contraire, ne cesse de révéler ses trésors à mesure qu'on l'approche davantage et l'étudie de plus près.

Enesco y sait renouveler la leçon du drame antique : le personnage central, Oedipe, — dont le rôle est écrasant — dialogue souvent avec le choeur. L'apport des modes grecs est évident. Mais aussi bien tiers et quarts de ton viennent encore enrichir le langage et surtout la langue reste toujours neuve et novatrice éminemment personnelle, et cela dès les premières mesures de l'ouverture, cette page incroyable qui est peut-être l'une des plus audacieuses, des plus surprenantes de tout l'ouvrage !

La progression est continue qui, de la naissance *d'Oedipe*, mène peu à peu, à travers le meurtre de Laios et le dialogue dramatique avec la sphynge, à l'écrasant 3-e acte: le héros y découvre le vérité et, horrifié par cette révélation brutale, se crève les yeux. C'est le sommet du drame. Enesco y a trouvé

*) Article reproduit de la publication *Zodiacque*, no. 98, Paris, octobre. 1973, pag. 12—13.

https://biblioteca-digitala.ro

des accents inouis, bouleversants, proprement inoubliables. Un 4-e acte ou paraît la figure si attachante d'Antigone amène l'apaisement. Oedipe a connu un destin affreux mais il sait en rester le maître : il proclame son innocence foncière en dépit des crimes qu'il a semés malgré lui La sérénité marque la dernière scene qui évoque la mort du héros : jusqu'aux ultimes mesures, l'opéra reste neuf. Il ne cède à aucun poncif, aucun procédé, aucune facilité. Il s'exprime de façon originale, comme sans songer un instant à solliciter l'approbation de l'auditeur, et c'est pour cela peut-être qu'il atteint si intensément ce dernier. Visiblement Enesco a écrit Oedipe pour lui-même avant de le monter sur scène et c'est à l'intime de l'âme du compositeur que l'on a l'impression d'accéder par le truchement et comme sous le masque du héros grec qu'il a visiblement emprunté.

En bref, il s'agit d'un drame exceptionnel, à tous points de vue, admirablement écrit de surcroît (car les voix ne sont jamais couvertes par l'orchestre), d'une magnifique sonorité et d'un constant lyrisme. Certes, il serait excessivement intéressant de pouvoir comparer la version roumaine à la version française. On peut penser que, par le caractère même de la langue employée, l'ouvrage apparaîtrait en elles sous deux visages différents. Un certain expressionnisme anime l'adaptation roumaine, qui doit être moins sensible dans la version française originale. Mais connaîtrons-nous jamais cette dernière par le disque ?

Il convient de saluer pour finir, la très belle prestation de l'ensemble de Bucarest. D. Ohanesian dans le rôle d'Oedipe suscite l'admiration de façon particulière, tant sa tâche est surhumaine. Et M. Brediceanu domine avec aisance, semble-t-il, une partition exigente. La prise de son (qui date de quelques années) est bonne et rend justice à l'écriture, tant instrumentale que vocale : aérée, limpide et d'une couleur si neuve.

Inutile d'insister davantage : il ne faut pas laisser passer cette version. On n'a plus le droit de méconnaître cette grande oeuvre. Une occasion unique este enfin donnée de l'approcher à loisir. C'est une rare aubaine dont il faut savoir profiter.

Réflexions sur la musique nouvelle

par PASCAL BENTOIU

Ce que je viens d'exposer plus haut *) a probablement été pensé — ou confusément ressenti — par beaucoup de monde, et en premier lieu par le peloton de tête des compositeurs de notre temps. Le flux de l'organisation maximale, de la recherche théorique intensive, a été suivi par un reflux placé sous le signe de la liberté (parfois anarchique), de l'improvisation et de l'exploitation des ressources du moment, du déclenchement des forces de l'intuition — bref, de la dissolution de l'oeuvre en tant que forme constituée. D'un excès d'attention accordée à l'objet et à ses structures, on est passé (parfois brutalement) à une attention non moins excessive, et focalisée — démagogiquement, dirais-je — sur le sujet en ce qu'il a de plus fugitif. On a constitué en sujet absolu non seulement l'auditeur, qui au fond est laissé se débrouiller comme il le pourra, mais aussi l'interprète et même le compositeur. L'oeuvre, si elle mérite encore ce nom, devra définir son visage à confluence de plusieurs effluves subjectifs : ceux qui viennent du compositeur, fournisseur de suggestions graphiques, mêlés à ceux qu'apporte l'interprète, qui répond à ces suggestions selon l'inspiration du moment ; de leur côté les interprètes (quand il s'agit d'une formation) s'envoient les uns aux autres, au cours même de la production du flux sonore différentes suggestions auxquelles peuvent venir s'associer les suggestions fournies par les auditeurs, car ceux-ci, recevant les impulsions acoustiques de la formation agissante, peuvent être à leur tour gagnés par la turbulence générale et s'insérer dans le déroulement sonore. L'événement (le happening) artistique est la somme de ces actions spontanées, irrépétable comme la vie même („on ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve") et celui qui prend part à un fait de ce genre est du moins certain de se situer en plein courant vital. Et que soient à jamais enterrées les vieilles formules de musée, où l'objet constitué vous crevait les yeux et vous trouait les tympans avec sa permanence et son insupportable identité (fût-elle légèrement relative) à lui même !

La nouvelle formule est possible. Tout est possible. Et si non pas la majorité, mais au moins une fraction raisonnablement grande du public acceptait cette façon de voir, je m'inclinerais et garderais le silence ; ce que je dis n'aurait plus de sens. Mais je constate que l'écrasante majorité de mes semblables repoussent cette façon de voir et d'entendre,

*) Dans la première partie de cet article, publié dans la revue MUZICA no. 12/1973.

https://biblioteca-digitala.ro

et j'essaie, à mon tour, de comprendre pourquoi.

Pourquoi craindre la mémoire ? N'est-elle pas une faculté humaine, au même titre que notre faculté de perpétuellement changer ? Redouter la mémoire, n'est-ce pas au fond redouter de voir notre propre image et risquer ainsi de constater — le cas échéant — notre manque de cohésion ou même notre inexistence ? Et s'enivrer du moment présent n'est-ce pas, au fond, une façon de cacher notre impuissance à concevoir la vie à un point de vue supérieur, à un point de vue humain, et nous créer des alibis pour excuser une existence de type végétal ? Ces questions dépassent peut-être le cadre d'un récit d'esthétique. Ou peut-être que non. De toute façon, elles sont nées au cours d'une réflexion sur certains phénomènes de la musique contemporaine, ce qui me donne le droit d'en faire une introduction à l'examen des rapports que le fait musical entretient de façon générale avec la mémoire. J'appellerais les choses par leur nom, et par conséquent j'affirmerai ma conviction que le fait musical ne prend naissance que par son insertion dans la mémoire. Je crois que le message musical (la communication entre êtres humains par ce moyen) n'est possible que si le fait sonore participe à un ordre grammatical admissible autant pour l'émetteur que le récepteur — ce qui suppose une fois de plus la participation, consciente ou non, de la mémoire. Je crois que la transmission d'un sens s'effectue à la seule condition que le récepteur ait la possibilité de recomposer dans sa mémoire les images musicales qui lui viennent de l'émetteur, par l'entremise du matériau.

Comme le langage, la musique s'inscrit dans le temps. Si nos rapports avec la matière du langage étaient de telle nature qu'au terme de la réception d'une phrase nous en aurions oublié le début, le sens de toute phrase nous serait interdit. La disposition de la matière lexicale (actualisée en structures phonématiques) n'est pas arbitraire, elle obéit à une grille de normes qui préexistent au message concret, sont acceptés par l'émetteur autant que par le récepteur. C'est à l'intérieur du champ de possibilités déterminé par le système de normes grammaticales (reconnues ou non comme telles par ceux qui communiquent) que se situe la formation particulière, porteuse d'un sens déterminé. Pourquoi supposer qu'il en soit autrement en musique? Une grammaire musicale (faite de relations normalisées dans un champ de structures mutuellement compatibles) ne se fabrique pas ; elle se constate, et se précise au moment où une certaine idée d'ordre vient se greffer sur un fonds de sensibilité. Le résultat de cette intersection est la constitution d'un langage, d'un système de signes (et n'oublions pas qu'en musique le signe est acoustique, et non graphique !) ayant cours dans les limites d'une collectivité plus ou moins nombreuse. A partir d'un certain degré de complexité (admise), une grammaire née dans ces conditions (donc dans la pratique de la construction de messages sensés) peut être amplifiée et diversifiée à l'infini par l'apport des individualités d'exception. Mais cela se passe toujours sur un terrain préexistant, constitué par un certain nombre de démarches normalisées qui ont fini par signifier, pour une bonne partie de ceux qui s'intéressent au phénomène musical, des états psychiques tant soit peu définis. Dans un tel système d'habitudes, le compositeur introduit des démarches originales qui convaincront spontanément le consommateur éclairé, pourvu qu'elles soient motivées par la nécessité de transmettre des significations originales.

Un problème se pose par rapport à ce qui a été dit plus haut : à quel moment nous trouvons-nous devant une signification originale ? En d'autres mots, quand une oeuvre musicale est-elle vraie ? (Nous pouvons l'appeler „authentique", ou „belle", ou „de grande valeur" ; je préfère ici le mot „vraie", et l'on verra plus loin pourquoi).

La vérité mathématique est une vérité logique pure (conséquence interne d'un raisonnement qui part de données axiomatiques) sans rapport direct avec la réalité extérieure, mais avec une quantité d'applications possibles. La vérité d'une proposition scientifique est en rapport avec certains phénomènes du monde extérieur (chimique, physique, biologique, économique, etc.). Il s'agit donc d'une vérité extérieure au sujet qui formule sa proposition : quant à celui-ci, il doit pourvoir sa formulation d'une armature logique rigoureuse, éventuellement poussée jusqu'à la concision mathématique, donc jusqu'à l'insertion dans la logique pure. La vérité artistique (c'est la vérité musicale qui nous intéresse ici) résulte à son tour de deux catégories de conséquences (nous pourrions aussi les appeler des correspondances) : a) conséquence dans la logique d'un langage spécifique, utilisant des sons au lieu de notions, et b) conséquence (correspondance) du concret de l'oeuvre avec des réalités du monde intérieur de l'artiste (affectives, volitives, idéelles). De même que, dans une proposition scientifique, la logique du langage se justifie par son adéquation à des réalités extérieures, dans une oeuvre artistique elle se justifie par son adéquation à une réalité intérieure, à une dynamique psychique réelle (celle de l'artiste, celle de la communauté humaine qu'il représente, ou les deux à la fois). C'est pour cela que l'oeuvre ne peut s'édifier en dehors de son être concret. C'est pour cela que chaque élément de ce concret est précieux dans sa matérialité et — en un sens inamovible dans le cadre de l'oeuvre, chaque déplacement d'éléments, même minime, pouvant modifier le sens ou le rendre opaque.

https://biblioteca-digitala.ro

Le processus par lequel la réalité extérieure, dans le cas de la formulation scientifique, se trouve soumise à la logique d'un langage notionnel diffère essentiellement de celui par lequel la réalité intérieure de l'artiste est captée par la logique d'un langage a-notionnel. Le premier tend vers la généralisation, le second vers l'individualisation. Sans doute le langage musical peut-il être étudié aussi à un point de vue généralisateur. Rien ne nous empêche d'aboutir, au terme de cette étude, à des formulations mathématiques. Mais il s'agira en ce cas d'une étude scientifique et non de réception artistique. Les deux façons d'aborder une même réalité objective (l'oeuvre d'art) se trouvent à deux pôles opposés, situation que nous avons déjà soulignée à l'un des paragraphes précédents. Apprécier le goût et la saveur d'un fruit est une chose, étudier ses structures cellulaires en est une autre, bien qu'il existe entre ces deux séries de réalités un rapport pouvant être intégré — jusqu'à un certain point — à la causalité. (L'expression „jusqu'à un certain point" indique l'apport variable de l'élément subjectif dans l'appréciation de la réalité dénommée „goût" ou „saveur").

Les démarches arbitraires (sans rapport avec une dynamique psychique concrète) ont peu de chances de devenir porteuses de significations. Pour cela, il leur faut l'apport très généreux du hasard. Des systèmes de rapports créés ex nihilo, des langages synthétiques, comme nous les appelions tout à l'heure, auront encore moins de chances de devenir un terrain fertile pour le développement de messages doués de sens. Et cela d'autant plus sûrement qu'on en changera plus souvent ou qu'on les modifiera de façon plus radicale. Car l'objet musical est retenu par la mémoire et interprété en tant que message sensé au seul cas où il participe — nous le disions plus haut — à un ordre grammatical admis ou admissible pour l'émetteur autant que pour le récepteur. Et cet ordre ne sera „admissible" que s'il est exigé et motivé par la transmission d'un sens. C'est la un cercle vicieux auquel une partie des compositeurs contemporains n'arrivent pas à s'arracher parce qu'ils s'obstinent à élaborer en premier lieu l'armature abstraite (logique) ; mais celle-ci ne se laisse édifier avec quelque chance de succès qu'en suivant la voie du concret, de la pratique.

Tout cela étant donné il faut également souligner que l'objet sonore devra posséder certaines caractéristiques permettant son insertion dans la mémoire de l'homme moyen, celui pour lequel on fait de l'art et dont la dignité humaine ne souffre pas du fait qu'il est surclassé, au chapitre „mémoire" ou au chapitre „goût pour l'abstraction", par tel ou tel professionel sophistiqué. Par exemple, il sera impossible de dépasser une certaine somme d'information par unité de temps. Le message serait trop difficile à décoder, et au lieu de gagner en abstraction, on n'obtiendrait plus qu'une impression de chaos, de fait acoustique brut. De même, L'espace sonore ne pourra pas être traité comme un continuum non différencié ; il faudra consentir à respecter certaines coordonnées verticales (seuils ou degrés, par exemple les échelles modales) et horizontales (possibilités de rythmer le discours). Sans ces coordonnées il serait en effet impossible à la mémoire de situer l'objet, de retenir sa configuration particulière. On a élaboré ces derniers temps assez de pages de musique sans tenir compte de considérations de cet ordre. L'image musicale n'a préexisté que rarement, et de façon très vague, dans l'esprit du compositeur ; l'oeuvre est née parfois de normes arbitraires (techniques bien plus qu'artistiques) élaborées a priori et d'autres fois du choc fortuit de plusieurs actions improvisées. Ces oeuvres ne s'insèrent pas dans la mémoire des auditeurs, n'ont pas la minimum de qualités requises par un message doué de sens ; elles provoquent tout au plus des chocs d'intensité variable (parfois de véritables traumatismes !) auxquels l'organisation psychique des auditeurs réagit comme elle peut (amusement, indignation, indifférence, curiosité, ennui, etc.). Appartenant strictement au domaine du présent, ces conduits soi-disant musicaux ne transportent pas les informations d'un temps passé (celui du créateur) vers un temps futur (celui de l'auditeur) et contribuent donc bien peu à la principale fonction de la culture, qui est de jeter des ponts sur les distances, dans l'espace et le temps, pour aider l'homme à prendre conscience de sa propre trajectoire existentielle, de ses destins et de ses véritables dimensions. Un temps présent érigé en temps absolu (au lieu de n'être qu'un moment du passage entre le passé et l'avenir) peut être rempli avec n'importe quoi. Tout prétexte culturel devient inutile, et même, à partir d'un certain point, nettement plus ennuyeux, par exemple, qu'une partie de cartes.

Et qu'est-ce, pourtant, que „le nouveau" ? En dernière analyse, c'est un nouvel état d'esprit (produit par le contact avec l'oeuvre), adéquat sur le plan de la connaissance et doué de valeur sur le plan éthique. C'est ce qu'en un seul mot, et au niveau de l'objet, j'appellerais la substantialité de l'oeuvre. Ce point de vue exige qu'on se soit débarrassé de tout esthétisme stérile ; tant d'horreurs ont été créés au nom de la pureté esthétique parfaite, que celle-ci en est devenue suspecte à beaucoup. Pour ma part, il y a longtemps que j'ai cessé de croire à nos ébats possibles dans l'impondérabilité d'une „beauté" suspendue quelque part entre ciel et terre, sans rapport avec l'incessante aspiration humaine vers le bien et la clarté. Si le lecteur accepte ce point de vue, il comprendra qu'en tant que consommateur d'art, mon intérêt pour les caractéristiques constructives d'un fait artistique ne viennent qu'en second, après avoir constaté sa

https://biblioteca-digitala.ro

substantialité, c'est-à-dire la valeur et la permanence de son effet. On a souvent répété, et à juste titre, que notre temps doit produire un art nouveau, à sa mesure ; qu'on ne prend plus la diligence à l'âge des turboréacteurs, et que par conséquent nous n'avons plus que faire des structures artistiques des siècles passés, etc., etc. Ici, on pourrait pourtant se demander deux choses : d'abord, la diligence et le turboréacteur ne remplissent-ils pas le même office — transport des voyageurs ? Ensuite : s'il est vrai qu'on ne fabrique et qu'on n'emploie plus de diligences, pourquoi la musique écrite en ce temps-là (et même avant !) fait-elle preuve aujourd'hui d'une vitalité que peuvent lui envier quatre-vingt-neuf pour cent des musiques de la dernière heure ?

On s'est peu hâté d'interpréter, ce me semble, la notion de contemporanéité en art. L'homme de notre temps n'est plus contemporain des processus de production du dix-huitième siècle, ni de ses rapports sociaux, ni de son horizon matériel et cognitif. Et pourtant il est plus contemporain de Mozart que de tous les compositeurs du vingtième siècle. Ce n'est pas par curiosité historique (celle-ci pourrait bien s'appliquer à toute autre réalité du dix-huitième siècle) ; c'est que Mozart a su trouver des formules musicales d'une perfection artistique, d'une adéquation humaine et d'une valeur éthique presque insurpassables. Ce serait trop simple de croire que nous écoutons sa musique parce que nous comprenons son langage ; en fait, nous l'écoutons parce que nous l'aimons, et nous l'aimons parce qu'elle est nôtre, qu'elle nous parle de l'âme humaine en ce qu'elle a de plus permanent, de plus organisé et de plus noble, et qu'elle nous aide dans notre effort incessant vers le bien et la lumière. Et Bach aussi. Et aussi Monteverdi, Bruckner ou Debussy. On ne peut pas concevoir le „nouveau" hors du plan de la substantialité, et il serait peut-être temps d'examiner en profondeur la façon dont chaque être humain se trouve affronté au problème du „nouveau" en art, lors de son premier contact avec les oeuvres d'autrefois !

Il est certain qu'à l'égard de ces problèmes essentiels, chaque époque a eu ses propres réponses et sa propre vision, des mêmes choses peut-être, mais sous d'autres angles visuels. Seulement, sur le plan de l'art, ces réponses doivent être formulées. A cause des erreurs signalées plus haut dans la pensée esthétique, je croix que la musique des vingt dernières années n'a pas su trouver à notre vision une expression convaincante. Pour cette raison, cette vision à son tour n'a pas encore pris corps, et demeure à l'état de nébuleuse. L'effort a été considérable, magnifique même dans son courage total ; il a favorisé la création d'un bon nombre d'éléments de vocabulaire musical, auxquels il ne sera pas facile de renoncer. Il a fait naître des découvertes techniques de valeur indiscutable et il a même capté des significations jamais dégagées auparavant. Je pense surtout à une étude assez poussée de la microvibration psychique, à la prospection de certaines zones obscures, mais réelles de l'âme humaine, à l'instauration d'une attitude disponible, affranchie des inhibitions du formalisme traditionnel et qui en principe peut se montrer extrêmement féconde. Il est vrai que beaucoup de ces données substantielles avaient été déjà acquises au cours de la période de libre atonalité des grands compositeurs de l'école viennoise. Et cette quasi-impuissance de la musique „nouvelle" à se détacher (presque soixante-dix ans plus tard !) de son terrain de départ suscite en effet les perplexités les plus troublantes. Pourquoi des oeuvres comme *„Pierrot lunaire"* ou les *„Bagatelles pour quatuor à cordes"* (Webern) sont-elles si bien à leur place dans un festival de musique contemporaine ? Ne serait-ce pas parce qu'elles transmettent des significations trés apparentées à celles de bon nombre de musiques du présent mais probablement dans des formulations plus décisives, plus résistantes ?

Les nouveaux éléments lexicaux, la conception presque microscopique des métamorphoses intérieures du son, l'investigation de tous les paramètres sonores, les synthèses et les analyses acoustiques effectuées par des moyens électroniques et même — en fin de compte — plusieurs tentatives remarquables d'élaborer des formes nouvelles (même dans les limites que nous avons signalés) demeurent des résultats préciaux de l'effort musical des deux dernières décennies. Mais l'évolution vers une nouvelle substantialité (car nous n'avons pas d'autre issue!) traverse en ce moment une zone de doute, d'effritement, d'efforts divergents, de négation, d'espoir fugitif et de dérision. Nous sommes comme engagés dans une vallée profonde où s'entrecroisent des milliers de sentiers qui ne mènent nulle part, une vallée désolée, souvent minéralisée et inerte, où le sol glisse, les sables sont mouvants, les mirages à tout moment possibles, où la végétation clairsemée prend des formes étranges et le terrain peu sûr ne favorise pas les constructions importantes. Cette vallée (peut-être un peu trop longue) est pourtant une réalité indéniable, une réalité qu'il nous faut assumer. La route vers l'avenir passe par là. Et nous ne pourrons pas négliger l'expérience acquise en la traversant, le jour où les artistes auront découvert la nouvelle consonance. Non point, certes, à la façon, ostentatoire des naïfs qui plaident pour regagner à tout prix le paradis perdu. On ne retrouve jamais un paradis, tout au plus peut-on en créer un autre. Et la consonance dont je parle est avant tout celle, réelle et profonde, de l'oeuvre et de l'âme humaine. Le vacarme lassant des innombrables marchands de bibelots structuraux qui font l'article derrière leurs étalages, de même que les franges d'absurdité ou de farce qui traversent inexplicablement le pauvre paysage évoqué plus haut ne peuvent durer à l'infini. Au-delà, dans les mystérieuses profondeurs du

https://biblioteca-digitala.ro

futur, il existe sans doute d'autres champs, d'autres arbres et d'autres fleurs, des torrents d'eau claire et aussi le terrain ferme sur lequel nous édifierons de nouvelles cathédrales, peut-être même en utilisant un peu de ce gravier qui ensanglante nos pieds en ce moment.

Nous saurons découvrir, j'en suis certain, non pas des centaines de grammaires possibles, mais quelques vraies grammaires (et peut-être même, vu l'intensité actuelle de la communication d'informations, une seule) ; nous redécouvrirons les moyens de nous parler naturellement les uns aux autres, et reconnaîtrons une fois de plus à quel point nous nous ressemblons au fond et combien nous sommes liés à un même destin. Nous nous dépouillerons peut-être de l'immense orgueil qui nous fait vouloir aujourd'hui, à peine sortis des classes d'harmonie, réformer à tout prix le langage musical. Nous cesserons peut-être de nous jeter à la tête nos vérités pauvrement subjectives pour retrouver le terrain objectif d'un langage permettant la communication des vérités essentielles ; et non plus seulement la communication en soi pour soi, dans un présent sans horizon, mais l'édification des monuments qui portent témoignage par-delà les siècles.

Je crois que dans la poursuite de ces buts, la réflexion sur la musique sera (en une première phase) le moteur principal. Elle pourra reprendre et approfondir les problèmes de la réception artistique sur le plan musical. Elle se posera peut-être des questions de ce genre : combien et quels éléments du total d'un flux sonore sont effectivement perçus par les sens et retenus par la mémoire? De quelle façon l'image musicale se forme-t-elle et vit-elle en nous ? Quelles sont les modifications qu'elle produit dans notre être psychique ? Quel est le type de sustantialité qui nous satisfait au cours du processus de réception ? En d'autres termes, sur quelles longueurs d'ondes recevons-nous l'oeuvre musicale : est-ce de façon purement intellective, en tant qu'objet incarnant des structures abstraites ? Purement sensorielle — un peu comme le plaisir qu'éprouve l'hippopotame pendant son barbotage (aléatoire aussi) dans la vase? Ou encore d'une manière infiniment plus complexe, en tant que porteuse d'un Message incorporé à des structures acoustiques ? Et enfin — de quelle nature est ou devrait être ce message, de quoi témoigne-t-il ? Je ne suis pas sûr que ces questions aient été posées assez lucidement dans la recherche théorique et musicologique des dernières décennies. Avec ravissement, nous avons joué à faire et à défaire les structures, à faire et à défaire les innovations, grisés par le contact avec le pur hasard, nous berçant de l'illusion que de l'être humain pouvait se modifier complètement (jusqu'à devenir l'opposé de ce qu'il était) d'une saison musicale à l'autre. Nous avons pris plaisir à former un auditeur venu au concert non pas pour écouter la musique, mais pour se dire qu'il assiste à quelque chose de jamais vu, ou un auditeur sachant applaudir notre équipe et huer celle des autres. Et pour ce beau résultat, nous avons relégué au musée tout ce qui datait de plus d'une semaine (évidemment, avec les exceptions nécessaires à la cause), nous gardant bien de nous demander sérieusement en quoi Haydn, par exemple, était notre contemporain. Et ainsi, à force de négliger le sujet, nous avons fatalement échoué dans la compréhension adéquate de l'objet. Le consommateur de musique — et producteur aussi, pour autant que cela lui est donné — qui fixe en ce moment ses pensés sur cette page ne trouve nullement dans les circomstances qu'il vient de peindre un sujet de découragement, de doute ou de tristesse, pour le langage musical, le progrès matériel objectif des deux dernières décennies est considérable, l'exploration des significations nouvelles (bien que très incomplète) d'une valeur certaine, et la passion mise au service de ces recherches, l'indice peut-être le plus précieux de la vitalité du phénomène musical. Quand les forces spirituelles convergentes auront retrouvé leur prééminence sur les forces divergentes — phénomène qui ne peut guère plus tarder et qui sera probablement précédé par certaines clarifications théoriques et esthétiques — le paysage de la musique nouvelle enregistrera sans aucun doute un changement aussi spectaculaire que bénéfique pour l'homme contemporain. Et peut-être, à cette occasion, parviendrons-nous à mieux régler le torrent informationnel qui s'abat aujourd'hui sur nous avec tant de violence et qui laissé à lui-même pourrait bien finir par nous déraciner.

En français par ANNIE BENTOIU

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINSUL

ION DUMITRESCU
Telegramă adresată maestrului Ioan D. Chirescu la împlinirea vîrstei de 85 ani

SINTEZE

ZENO VANCEA
Muzică vocală românească de cameră . 1

O GENEROASĂ TEMĂ DE INSPIRAȚIE MUZICALĂ

DORU POPOVICI
Lupta Partidului pentru înflorirea României Socialiste 10

CREAȚII

LUMINIȚA VARTOLOMEI
„Cvartetul Consonanțelor" de Pascal Bentoiu 12

PREZENȚE ALE MUZICII NOASTRE

GRIGORE CONSTANTINESCU
Expoziția „George Enescu" la Paris 16

SMARANDA OTEANU
Zilele muzicii românești în R. D. Germană 17

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : J. V. Pandelescu, Edgar Elian, Dumitru Avakian, Dan Buciu, Constantin Răsvan.

DIN ȚARĂ

ROMEO ALEXANDRESCU
Muzica la Brașov . . 28

ION IONESCU
Reuniunea corală „Înfrățirea" 29

INTERVIURI

J. V. PANDELESCU
Julien Musafia . . . 29

EDGAR ELIAN
Cristoph Eschenbach și noua școală pianistică 30

DE PESTE HOTARE

THEODOR BALAN
La Concursul Clara Haskil . 32

★

IOSIF SAVA
Orchestra simfonică a Radioteleviziunii în Cehoslovacia și Ungaria 35

ELISABETA SUCIU
Aspecte ale educației muzicale în R. S. Cehoslovacă 37

PROFIL

GRIGORE CONSTANTINESCU
Un muzician pedagog — D. D. Stancu 38

ILEANA RATIU
Note 40

SOMMAIRE

ION DUMITRESCU
Télégramme adressé à Ioan D. Chirescu à l'occasion de ses 85 ans . . . . . (planche)

ZENO VANCEA
La création roumaine de musique vocale de chambre 1

UN MAGNIFIQUE THÈME D'INSPIRATION MUSICALE

DORU POPOVICI
La lutte du Parti pour l'épanouissement de la Roumanie Socialiste 10

OEUVRES

LUMINIȚA VARTOLOMEI
„Le Quatuor des Consonnances" de Pascal Bentoiu 12

PRÉSENCES DE LA MUSIQUE ROUMAINE

GRIGORE CONSTANTINESCU
Exposition „Georges Enesco" de Paris 16

SMARANDA OȚEANU
Les journées de la musique roumaine en République Démocratique Allemande . 17

LA VIE MUSICALE

Signent : J. V. Pandelescu, Edgar Elian, Dumitru Avakian, Dan Buciu, Constantin Răsvan

LA VIE MUSICALE DU PAYS

ROMEO ALEXANDRESCU
Musique à Brașov . 28

ION IONESCU
La réunion chorale „Înfrățirea" 29

INTERVIEWS

J. V. PANDELESCU
Julien Musafia 29

EDGAR ELIAN
Cristoph Eschenbach et la nouvelle école de piano 30

NOUVELLES DE L'ETRANGER

THEODOR BALAN
A l'occasion du Concours „Clara Haskil" 32

IOSIF SAVA
L'Orchestre symphonique de la Radio-Télévision en Tchécoslovaquie et en Hongrie 35

ELISABETA SUCIU
Aspects de l'éducation musicale en Tchécoslovaquie 37

SILHOUETTE

Gr. C.
D. D. Stancu — un musicien pédagogue 38

ILEANA RAȚIU
Notes 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

L. C.
„Oedipe" d'Enesco, Grand Prix du Disque 42

Chroniques — La musique en notre temps : l'„Oedipe" d'Enesco 43

PASCAL BENTOIU
Réflexions sur la musique nouvelle (II) (en français par Annie Bentoiu) 44

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica — Nr. 1 — 48 p. — București ianuarie 1974

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica“, din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate care doresc să se aboneze la revista „Muzica“ se pot adresa întreprinderii „Rompresfilatelia“ — Serviciul Import-Export Press — București — Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. — 2001.

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe copertă :

Moment din spectacolul cu opera „Doamna Chiajna“ de Nicolae Buicliu, pe scena Operei Române din București.

I. P. „Informația“ — c. 1006

64.421

Prețul lei 7